

869.05



المسرح والتجريب

(الجنزء الشاني)

أصول التجريب المسرح والتغيير الاجتماعي التعبير الجسدى للممثل الأسطورة المحرفة التجريب في تشكيل الفراغ

المسرح والتجريب

أنفسريد فسسرج - جسواد الأسسدى زو زيساو زونسج - سمير عبدالسباقى عبد الرحمن الشافعى - عبدالفتاح قلعه جى محمد أبو العلا السلامونى - هذاء عبد الفتاح دراسات 🌣

نسدوة

نعادات

الج<u>اد</u> الرابع عشـر العـد الأول

1840

عدد بهتان



ربيسسع ١٩٩٥

المسرح والتجريب

(الجنزء الشاني)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



سميسر سرهان	رثيس مبعلس الإدارة:
جسابر عصغور	رئيس التسمسريسر ،
هندی وصنفی	ناثب رئيس التعرير ،
	الإغسراج الغسسنى ،
خسين همودة	مدير التنصرير ،
حسازم ضحاته ضاطهـة قنديل	التعبيس ويسسو ،
أبسال مسلاح	ــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ

الأسعار في البلاد العربية:

السعر: ثلاثة جنبهات

الكريت " " 20 أراً دينار _ آسمودية ٢٠ ولل _ سوريا ١٣٣ لمبرة ـ المفرب ٥٥ درهم _ سلطنة عمان ٢٢٦ بيزة _ المبرق ٢ دينار – لبنان ١٠٠٠ فيرة ـ اليسمين ٢٠٠٠ فلس ـ الجمهورية اليسنية ١٠٠ وبال ـ الأردن و 7 دينار _ تفر ٣ 7 وبال ـ فزاء القدس ٥ و 7 دولار ـ تونس ٥ دينار ـ الإمارات ٧٧ درهم ـ السودان ٢٧ جديها ـ الجوائر ١٤ دينار لها لاراً دينار.

الاشتراكات من الداخل :
 عن سنة (أربعة أعداد) ٢٦٦ قرشا + مصاريف البريد ١٥٠ قرشا، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية.

الاشتراكات من الحمارج:
 من سنة (أربعة أعداد) ها دولارأ للأفراد... ٢٤ دولارا للهيئات. مضائق إليها مصاريف البريد (البيلاد العربية... ما يعادل ٢ دولارا).

ترصل الاشتراكات على العنوان العالى :

مجلة ونسرل، الهيته للصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل - بولاق ـ القاهرة ج . م . ع. • الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندويهها المحمدين.

المسرح والتجريب

(الجيزء الشاني)

٥	رئيس التـــحـــرير	_ مفتئــح
۲٤	مصطفى منصور	ــ مفهوم العرض في ضوء التجريب المعاصر
۲٦	هناء عبد الفساح	أصول التجريب في المسرح المعاصر
٥٩	جمسوزيت فسيسرال	_ المسرحانية
44	مسحسمسود تسسيمه	_ المسرح العربي والبحث عن شكل
٨٨	رأفست السدويسرى	ــ المسرح العربي ما بين التراث والحداثة
+ 4	هيئم يحيي الخواجه	_ التجريب بين التنظير والتفعيل
11	هدى وصــــــــــــــــــــــــــــــــــــ	التجريب في المسرح المصرى
11	عنصام عبيد العنزيز	ــ التجريب والشكل الشعائري
177	عــــوني كــــرومي	المسرح والتغيير الاجتماعي
180	أحمد شمس الدين الحجاجي	ــ الشعر المسرحي وفنون الفرجة الشعبية
17.	وول سيسوينكا	ــ فن المسرح والرؤية الأفريقية
٧٥	چان يليــــا	ــ دور المسرح في التنمية الثقافية في أفريقيا
٥٨١	محمدشيحة	 مدخل إلى دراسة التجريب في الدراما الألمانية
99	چـــــــان دوت	التعبير الجسدي للممثل
1+4	انتصار عبد الفتاح	ــ تقنية الممثل المصرى
ΥÝ	محسن مصيلحي	جون آردن وصلاح عبدالصبور: روح العصر
		-

صبرى عبد العزيز ٢٣٢ عـــواد على ٢٥٥ هانيـــــا براند ۲۸۵ سامى سليمان أحمد ٢٩٦ سالم أكويندى ٢١٣ فسخسري صسالح ٢٢٢

إعداد : صالح راشد ٣٤٥

440

- التجريب في تشكيل الفراغ تجربيبة الخطاب المسرحي وتجربيبة الخطاب النقدى ــ الأسطورة المحرفة في وقطة فوق سطح صفيحة ساخته - فرافير يوسف إدريس

- التجريب في مسرح محمود دياب

- الطيب الصديقي ومسرح المثيل

_ مسرح سعدالله ونوس

• نـدوة

ـ المسرح والتجريب

• شهادات

ألفريد فرج - جواد الأسدى - زو زياو زونج -سمير عبدالباقي - عبد الرحمن الشافعي -عبدالفتاح قلعه جي _ محمد أبو العلا السلاموني _ هناء عبد الفتاح.

• إصدارات

ـ قاموس نقدى للمصطلح والمفهوم المسرحي 244 - قاموس المسرح 247

المسرح والتجريب

(الجيزء الشاني)



التجريب السرحى فى حيساتنا

-1-

هل يمكن القول إنه نشأ عندنا مسرح بتمريعي أصبح عنصراً من عناصر الحضور المسرحي العربي؟ وهل يمكن الحديث عن نشاط بتمريعي متصل في المسرح؛ تأليفاً وإخراجاً وأداء؟ وهل أصبحنا نعلك بيوتاً مسرحية لها تاريخها المقترن بالتجريب؟ وهل نرى حولنا مجموعات طليعية مسرحية متنابعة، ينطلق اللاحق فيها من حيث انتهى السابق، تأكيلا للدلالة الجميلة التي ينطوى عليها هذا السطر من شعر أدونيس؛ بدءوا من هناك فابتدئ من هنا؟ أغلب الظن أن الإجابة عن هذه الأسئلة ستكون بالنفي؛ لأن فعل التجريب بوجه عام لايزال فعلاً مناقضاً للثقافة السائدة التي تعيشها، وأسمه المعرفية والاجتماعية والثقافية مناقضة للأسس التي لها سطوة المسلمات القاهرة في مجتمعاتنا العربية.

وينزيد من دلالة النفى، في هذا السياق، أن التجريب في المسرح فعل جمعى؛ لأن المسرح نفسه فعل جمعي، يشترك فيه المؤلف والخرج والمعثل والوسيقار ومصمم المشاهد ومهندس الإضاءة وغيرهم في صنع صفيرة متناغمة الأيعاد من الإبداع الجمعي، وحتى صندما يشغرد الكاتب ينفسه، ويقوم بالمغامرة الأولى للتجريب وصيداً مع أوراقسه، فإنه يضع في اعتسارة أن الفعل التجريبي المذي ينسج خيوطه الأولى إنصا هو. فعل يتجسد بمجمسوعة طليعة، وأن معنى المجموعة هو الوجه الآخر من معنى الطليعة، وأن مايربط بين أفراد المجموعة الطليعية هو النسلم بالأساس المعرفي الأول من التجريب؛ وهو نقض المسلمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأحراف الخائفة، وصياغة السؤال الذي يولد السؤال، وعمارسة حرية الإبداع في أصفى حالاتها، تجسيداً للحدث النراسي الذي هو نقيض السكون الخاتع والصممت الذليل والتصديق العاجز، هذا البعد الجمعي من الترويب المسرحي يؤسس حضوره، في خلاقة مبيية، بشروط أكثر تعقيداً وصعوبة من الشروط التي يتطلبها التجريب الروائي أو الشعرى في بقية أنواع الأدب؛ حيث فردية الإبداع والتلقي تختلف عن الصفة الجماعية الملازمة للنشاط المسرحي، بقياء من لحظة التأليف التي تنطوى على الوجود الجمعي، وانتهاء بلحظة التلقي التي يختلج إلى تكافف الجهود أو العمل الذي يجاوز قدرة القرد الواحد. هذه الشروط نفسها أليات التنفيذ التي تخرض ازدهار المسرح في فضاء ديموقراطي، على الأقل بالمغنى النسبي، حين نفكر في العالم هي التي تفرض ازدهار المسرح في فضاء ديموقراطي، على الأقل بالمغنى النسبي، حين نفكر في العالم والحرية بوصفهما جناحي التسامح الذي هو المناخ الطبيعي لكل إبداع.

وإذا كان الفضاء الإجتماعي السياسي الثقافي المعقد للعالم الثالث ينطوى على قبود متعددة إزاء الحركات الطليعية الجمعية، وينبني على حساسية مفرطة إزاء الحضور الجمعي لهذه الحركات، ومن ثم المحضور الجماهيري للفعل المسرحي، فإن هذا الفضاء لايفرض القيود نفسها، أو يمارس درجة القمع ذاتها، في مواجهة أفعال التجريب الفردية في الشعر أو الرواية، فالتجريب الشعري قرين الغموض الذاتي الذي يققده الأثر الجماهيري في الغالب، ويوقعه في أغوار الأسرار الذاتية الخالصة للفرد لا الجماعة.

والرواية عسل لا يضارق دائرة الفرد في ضعلى الأداء والتلقى، وكلا الفعلين لا يتطلب الحضور البخماهيري الذي يستازمه المسرح، أو الدعم متعدد الأطراف الذي يحتاج إليه. وذلك هو أحد الأسباب التي أدت إلى ازدهار الرواية في العالم الثالث، واحتلالها المكانة التقليدية للشعر، وتخولها إلى الفن الطليعي الأول الذي يصوخ الحضور الجمعى في عملية تلق فردية، ويصل بين الفرد والجماعة من منظور الأصوات المتعددة التي تجسد مشكلات الحاضر وتصوغ أحلام المستقبل، في شكل فردى لايكف عن التحول في حركته المدائمة التي لا تخاو من معنى التجوب.

ولا أقصد من هذه المقارنة التقليل من شأن الشعر بالقياس إلى الرواية، أو من قيمة الرواية بالقياس إلى المسرح، وإنما أقصد إلى تأكيد خصوصية المسرح، من حيث هو فعل أداء تمارسه مجموعة تهدف إلى تحقيق هدف وتوصيل رسالة، وتتلقاه مجموعات كبرى تنفعل بالهدف وتتأثر بالرسالة. والحضور الجمعي لهذا الفعل هو بعض تكوينه، وهو السبب الأول في اشتباكه المباشر مع القضايا الحيوية المؤرقة للجمهور الذي يتلقاه بالحوار وفي فعل الحوار، أعنى يذلك أن الطبيعة الحوارية للمسرح، خصوصاً على مستوى

التجريب، ليست حواراً مقعدوراً على مؤدين يتحركون على حشية هى تمثيل رمزى لحجرة مغلقة، أو يتبادلون الحوار فيصا بينهم دون وعى منهم بالأطراف الأخرى التي تشاركهم فعل الحضور، وإنما هى حوار متوتر يدور على ثلاثة مستويات مترامنة على الأقل: حوار بين مؤدين، وحوار بين كلمات هؤلاء للمؤدين وكل علامات المعرض من ناحية للمؤدين وكل علامات المعرض من ناحية المؤدين وكل علامات المعرض من ناحية المنتجابات المتلقين المشاهدين من ناحية ثانية. وإذا كانت حوارية المسرح علاقة معددة الأبعاء متبايئة المشتويات، فذلك لأنها علاقة مفتوحة، تقطم الوجود الرمزى للحائط الرابع (بل لكل حائط)، وتشرك النظارة بكيفية تستبدل بصغة المتفرج أو المثلقي السلبية الصفة الإيجابية للمشارك الذي يسهم في إنتاج وإعادة إنتاج العرض، بواسطة الحوار وفي فعل الحوار، ويترتب على ذلك أن مشاهدة الفحل التجريبي وإعادة إنتاج العرض، بواسطة الحرار وفي فعل الحوار، ويترتب على ذلك أن مشاهدة الفحل التجريبي من المنارك الذي يشهم في التأخر كين، ونقل له من خطبة المسرح التقليدية أو الدائرة المخدودة أو للعمل المنعزل إلى الميدان والساحة المخور على مستويات كثيرة، والاشتراك معه في الأداء الذي يحول إلى قمل اجتماعي سياسي بأكثر من الملهات التي تريد أن بقي كل شع على ماهو عليه.

ويتأكد المعنى الاجتماعى السياسى لهذا الفعل عندما نقرته بأسسه المعرفية ودوافعه الفكرية، وهى الأسس والدوافع التى تبدئاً من استبدال السؤال الذى لا تقدم إجابة بالتصديق المذعن إلى كل إجابة. ويعنى ذلك أن الاستراتيجية الأساسية للتجرب هى تثوير وعى المتلقين، وشويل الرعى الثائر إلى وعى ضدى، نقضى، نقدى، لايكف عن مساءلة كل شئء ابتداء من حدوده هو بوصفه وعياً، وانتهاء بحدود اللغة بالنظام السلطة القوة. وإذا كان الفعل التجريم للمسرح يجسد طبيعته الحوارية المتعددة على كل المستويات، مؤكداً مشاركة المتلقين فيه، فإنه يجسد توتراً قائماً في عقول هؤلاء المتلقين وأفلدتهم، ولكن على النحو الذى يرفع هذا التوتر من حضؤره المكبوت إلى حضوره المملن، ومن وضمه المقموع بأعراف المعتداد والمألوف إلى الوضع الذى يسائل هذه الأوضاع، ومن استسلامه إلى كوابح اللغة التى ترسخها التشكلات الخطابية السائدة إلى التمرد على هذه التشكلات ونقض تلك الخطابات.

والنطاب الحوارى لهذا الرعى الشدى الذى ينطوى عليه قمل التجريب المسرحى، ويخرجه أو يؤسسه في وعي المتلق المشارك، هو الخطاب النقيض لخطاب السلطة القائمة. وحضوره جممى مهما كان هامشياً في علاقته بالخطابات السائدة. وهامشيته هي سر عدائيته الصنامية الاستغزازية التي تسمى إلى لفت الانتباء إلى حضوره، ونقض سطوة خطابات القوة بتقويض مايؤكد الخوف منها، ومن ثم تحويلها من خطابات تبدؤ أزلية مجازة للتاريخ وإمكان التغيير إلى خطابات تاريخية. قابلة للتغيير، وحين يتجسد هذا الخطاب الحوارى، رغم هامشيته، في فعل الممارسة التجريبية الجمعي، فإنه يتحول إلى فعل من أفعال

التمرد على سلطة القوة في المجتمع، متخذاً شكل التظاهرة (الاحتفالية) الكرنفالية التي تنقض التراتب بين الطبقات، وتسقط الحواجز بين الأفراد، أعنى التظاهرة (الاحتفالية) التي تقترن عفويتها بمبدأ الرغبة لامبدأ الواقع، ولا تنفصل حيويتها عن النقض المنائم للمسلمات، ولا ثوريتها عن الرفض الحاسم لكل أشكال التراتب أو كل تجليات مركزية اللوجوس.

ولا نوع يسبب الرعب لسلطة القوة في العالم النالث مثل هذه التظاهرة (الاحتفالية) الكرنفالية التي تطبح بالأسس التي تستند إليها قوة السلطة، والتي يجد فعل التجريب المسرحي شكلاً من أشكالها الأدائية المتضجرة بالعنف المصاد. ولذلك، تسارع السلطات التي تمثل القوة في العالم الثالث إلى قمع هذا الشكل، وإحاطة فعله الأدائي بسياح من التحريم والقيود التي تختف، أو تقضى عليه بوصفه تظاهرة (احتفالية) كرنفالية، ومن ثم تحويله عن مجراه من حيث هو إمكان متجدد للوعي الضدى. ويمكن أن تبدى هذه السلطات شيئاً من التسامح إذا قصيدة طليعية يكتبها شاعر منعزل، ويتبادلها أفراد هامتيون لا تأثير لهم. ويمكن أن تبدى تسامحاً أقل أو أكثر إزاء رواية تنارش معلوة القوة وتعرى قمعها ماظل عدد القراء محدوداً، وهو محدود بالفعل في العالم بسبب الأمية المنتشرة بين مستويات القراء وتقلص دوائر القراءة بالقياس إلى دوائر المشاهدة، ولكن لا تسامح مع فعل التجريب المسرحي، حين يتحول إلى فعل كرنفالي يعصف بكل شئ، وينقض التراتب في كل شئ.

والواقع أن حركة الأنواع الأدبية في علاقتها بالتجريب، في الفضاء السياسي المعقد للعالم الثالث، تدفع إلى مقدمة الوعي نوعاً من التصور الجيوبولوتيكي لحركة التجريب، ذلك لأن الجغرافيا السياسية، في حالات كثيرة، تحدد إمكان التجريب المسرحي وعدم إمكانه في العالم الثالث المهوس بالسياسة. وفي الوقت الذي تزدهر فيه الرواية في أغلب أقطار هذا العالم، إلى الدرجة التي نقلت مركز الثقل التقليدي من العالم الأول إلى العالم الثالث، وقضت على المعنى الآفل للمركزية الأوروبية في الرواية، فإن ازدهار المسرح على وجه العموم، والتجريب المسرحي على وجه الخصوص، قرين توفر مجموعة بعينها من الشروط التي تتحقق أو لا تتحقق، بدرجات متباينة ومستويات متعددة، في هذا القطر أو ذاك من أقطار العالم الشالث. ومن الواضح أنه كلما تأصلت الممارسة النيموقراطية في المجتمع، وسمحت التركيبة السياسية بنوع من التعددية، واقترن التسامع بحركة جناحيه: المساواة والحرية، وأفضت التركيية السياسية إلى حراك اجتماعي يتأسس برؤية عالم لا مختجز عبادة الماضي تطلعه إلى المستقبل، وكلما تلازمت الحرية السياسية والحرية الاجتماعية التي لانفرَق بين الرجل والمرأة، أو تمايز بين أبناء الطائفة أو القبيلة، وتستبدل بأقانيم الطائفية أو القبيلة أو النزعة البطريركية حضور المؤسسة المدنية وقيم المجتمع المدني، وكلما اقترن هذا التلازم بحركة فكرية تعنى الوجود الواعد لحركة العقل في مواجهة النقل، والاجتهاد في مواجهة التقليد، أقول إنه بقدر وجود هذه الشروط، كلها أو بعضها، يتحدد حيز الفضاء الذي يتحرك فيه إبداع التجريب على كل المستويات، وفي كل المجالات، بعضه أو كله، بخاصة تجريب المسرح الذي يلازم هذه الشروط وجوداً وعدماً. وأتصور أن التفاعل بين هذه الشروط يضع السياسي في علاقة ملازمة للاجتماعي والثقافي، ويؤدي إلى أن يتبادل كل شرط الأثر والتأثير مع غيره، على نحو يؤدي إلى صياغة وضع معرفي سائد، تنطقه تشكلات خطابية تسيطر على الأجهزة الإيديولوجية للدولة، وذلك على نحو يمتع أى خطاب مناقض من التأثير، ويحول دون أية تشكلات خطابية هامشية والنسرب إلى علاقات هذا الوضع المعرفي الذي يبني على العداء المتأصل لفعل التجريب، ولكن، من ناحية أخرى، فإن التفاعل بين هذه الشروط لا يفصل بين عناصر تركيبة القوة التي يضمها فعل التجريب هدفاً أولياً من أهداف، جنباً إلى جنب الوضع المعرفي الملازم لها والخطاب الذي يشيع هيمنتها، وذلك على نحو يتحول معه الهدف إلى موضوع يقوم الفعل التجريبي يتمريته والكشف عن آلياته، في تظاهرته (الاحتفالية) الكرنفالية.

مؤكد أن العلاقة بين التجريب المسرحى وهذه الشروط ليست علاقة آلية بحال؛ فهناك الوسائط الممقدة، ودور المطلحة في تخدى الشروط الملقدة، ودور المطلحة في تخدى الشروط الملائحة، وهذاك اللاحتمية التى تعصف بالعمرامة المنطقة لقانون السبية. ولكن يقى التلازم حاسماً بين شروط المجتمع المدنى في المسرحة أبيان المرحة المنطقة المنافقة المنافقة في المسرحة المنطقة المنافقة المنطقة التي توجد فيها التجريب المسرحى، بدرجة أو بأخرى، هى البلدان التي توجد فيها التجريب المسرحى، بارجة أو بأخرى، هى البلدان التي تتحقق فيها بمض هذه المبلدان يتناسب طردياً مع الدرجة التي يتجسد بها حضور المجتمع المدنى بشروطه المختلفة. وحين أذكر في المبلدان الأفريقية التي اقتيحمت مجال التجريب المسرحي، نيجيريا على سبيل المثلان، أو البلدان الأمريقية (ولا داعى للتمثيل الأسبوية على المبلدان المربية (ولا داعى للتمثيل لأسبوية على المبلدان المربية (ولا داعى للتمثيل لأسباب لاتخفى على فطنة القارئ)، فإن معادلة التناسب تتأكد بالقرائن المتعددة.

إن التجريب المسرحى (كفعل التجريب يوجه عام) لا يمكن أن يتأصل في بلد بينه وبين عتبات المديمة والتجريب المسرحى (كفعل التجريب يوجه عام) لا يمكن أن يتأصل في بلد بينه وبين عتبات بالصعود إلى خشبة المسرح. ولا يزدهر في دولة لا تسمح مؤسساتها يوضع المسلمات موضع المساءلة، ولا يحت قيادة عسكرية أو شبة عسكرية لا تعرف سوى معنى الطاعة المطلقة والتصديق المطلق للقائد الزعيم الملهم، ولا في ظل سلطة سياسية لا تعرف سوى معنى الإجماع، ولا يحت هيمنة طائفة دينية تنفى حق غيرها من الطوائف في الوجود أو الاختلاف عنها في التأويل. ولا يصل فعل التجريب إلى درجة الحضور في ثقافة تفرع من الآخر، وتتعود فيها الذات النظر إلى المغايد نظرة الرية، كأنها تحزيل المؤقف المعصب في للتقطر المنفلة على المستريب. ولن يصل فعل التجريب إلى حده الأدن في المجتمع الذي يقمع فيه النقل نقيضه المقل، أو تكون السيادة للتقليد على المساءلة، والاتباع على الإبداع، والتعصب على التسامح، والتمايز على المساواة، والتصديق على المساءلة، والإباع على الإبداع، والتعصب على التسامح، والتمايز على المساواة، والتصديق على المساءلة، والإبجاء المطلقة على المساول المفتوح.

وإذا كانت الخصوصية الثقافية للعالم الثالث تتشكل في الخطاب المعادي للتجريب باسم التقاليد القديمة، أو دعوى الحفاظ على المألوف في مواجهة البدعة، وحماية الإجماع من مخالفة الآحاد، فإن هذه الخصوصية تتشكل في الخطاب نفسه باسم مسميات أكثر حداثة من حيث الظاهر. والدور الذي لعبه مفهوم الثقافة الوطنية، في تشكلات الخطاب المعادي للتجريب، دور يمكن رصده، من هذا المنظور، على مستوى الوضع الذي مخوّل فيه المفهوم إلى تعصب قومي. وبدل أن تقوم الممارسة الضيقة لهذا ألمفهوم بتأكيد الخصوصية من منظور لايعرف العداء للآخر بالضرورة، ويثرى فعل التجريب بأصول شعبية حيوية، اقترنت التطبيقات العملية لهذه الممارسة بتصلب فكرى ونزعة تعصب معادية لأى انفتاح على الآخر. والمداء للآخر هو الوجه الثاني من العداء للحوار، في هذا السياق، سواء على مستوى الحوارية التي هي طبيعة أساسية للفعل التجريس، أو الحوارية التي مختاج إليها الثقافة لمجاوزة وضع الضرورة إلى الحرية. ويتجلى هذا العداء في تشكلات خطابية ماتزة، تحيل الكون كله معرفياً، ومن ثم اجتماعياً وسياسياً وثقافياً، إلى تقابل عدائل بين مطلقات حدية، لابد من الاختيار بين أحد طرفيها، ونفى الطرف الآخر أو القضاء على وجوده المعنوي ومظاهر وجوده المادي. والاختيار محدد سلفاً في هذه التشكلات الخطابية، فالطرف الثاني موصوم دائماً بالانهام، ومحكوم عليه بالإعدام منذ البداية، وذلك على نحو ينقض حرية الاختيار التي لا معنى للمعرفة الإنسانية دونها، وينفي إمكان التعدد وثراء الاختلاف. والنتيجة هي ما ألفناه من ممارسات ثقافية، تنقلب بالفكر إلى تعصب حدى للطرف الأول من ثنائيات متعادية، دائماً، لا تعرف سوى وجود واحد لاوجود سواه للذات أو الغير، الهمديق أو العدو، الأنا أو الآخره الالتزام أو الخيانة، التصديق أو الضلالة، الثورة أو أعداء الثورة، التقدمي أو الرجعي.

ولافارق في الواقع الفعلى لهذه الممارسات بين داعية الوطنية أو القومية أو الماركسية أو الدولة المدينية أو حتى الليبرالية، إذا وصل إلى الموقف الحدى الذي تقوم عليه الممارسة الخطابية التي لاتعرف الحوار، وترفض التفاعل بين الذات والغير، التبادل بين الأنا والآخر، فتنقلب بالممارسة المعرفية الاجتماعية السياسية إلى تمارسة أصولية، يجمدها مخطاب التمصب الذي لايعرف معنى التسامع. وكما تكور (ويتكرر) قصع التجارب الطليعية في العالم الثالث باسم الأصول الدينية، تكرر (ويتكرر) القمع نفسه باسم أصوليات موازية، مختلفة في الدرجة متفقة في الدوع، وكثيرة هي التجارب التي قمعت باسم الجماهير الكادحة، وبعضها تحت راية الشعار: وطن حر وشعب سفيد، مع أن الوطن الحر يعني حرية الحوار مع النفس والآخر بالمقدن فالرة الرية، أو إلى غيرهم من الشعوب نظرة المداء الثابت المقيم.

وقد أسهمت الصيغ التعصيبة للواقعية الاشتراكية في الممارسات المعادية للتجريب، وبأقلام دعاتها
 الأكثر تعصبا، أولئك الذين كانوا (ولايزالون) تجسيداً مقيتا للجدانوفية في صورها التسلطية، وموازيا مراويا

للأصولية النقلية، وكما أدّت ممارسة هذه الصيغ إلى الحجر على حرية التجريب، باسم الالتزام الحزيى والالتحام بمشكلات الواقع المباشر للجماهير، فإنها أفضت إلى تقليص دائرة الحركة التي يتحرك فيها فعل التجريب في المالم الثالث، ونظرت إلى المخاولات الطليمية نظرة المعناء، وإلى التجريب بوصفه التحريف المنجريب في المالم الثالث، ونظرت إلى الخاولة التي تفضى إلى النار. وكانت هذه المميغ من الواقعية الأشراكية، في التحليل الأخير، صورة أخرى من الأصولية الاعتقادية الجامدة التي أحالت مفهوم الثقافة الأمرمية إلى مفهوم عنصرى. وأكّد ذلك أنها نظرت إلى المخالفة نظرة الاتهام، وإلى عقوية المبادرة القردية لنظرة الاسترابة، وإلى الخروج على واقعيتها على أنه الانحطاط، وإلى نفض المنطق المألوف يوصفه العبث الانتكام، وكما أشاعت هذه المنظرة مجموعة مدرسية من التماليم والنواهي والمبادئ الألية، أهمها مبدأ الانحكاس الذي كان يعنى الالتزام بمحاكاة الواقع وعدم الخروج على منطق المفاكة عموماً، فإنها أكدت وأعمل التجريب، والترام المنافقة فراوات التحريم، وكان على رأس هذه القرائم والقرارات كتابات الطليحة وأعمال التجريب، والتربعة هي تكرار الأثر نفسه للأصولية الاعتقادية، وإشاعة خطاب غير مغاير لنظابها، خارجة على الإحماع والالتزام، وأهم من ذلك الملفوظات المشتركة على مستوى نزعة المداء للآخر وونض الحوار معه. الحوار معه.

ولست في حاجه لأن أستشهد، في مواجهة هذه النزعة، بأفكار منظرى المسرح ومبدعي حركته، أمثال سوينكا من نيجيريا، أو رمستم باروشا من الهند، أو ديسيدييو نافارو من كوبا، أو فرانسيكو خافير من الأرجنتين. حسبى الاستشهاد، من منظور علاقة الأنا بالآخر؛ بكلمات المهانما خاندى البسيطة التي تقول: أنا لا أريد أوطني أن يبنى الأسوار حوله في كل الانجاهات، أو يناق اللواقد بينه وبين الآخرين، وإنما أريد أن قهب كل ثقافات بلدان المالم على منزلي حرة قدر الإمكان، ولكني أرفض أن يقلقل أحد موضع قدمى، ونلك عبارات عصيفة المخزى رغم بساطتها الظاهرة، تؤكد أنه لا تناقض بين الهوية الوطنية أو القرمية للثقافة والهوية الإنسانية في الرقت نفس، وأن انتاجانا للمالم كله يجب أن يكون الوجه الآخر ومع نفسها، في موارها مع الآخر ومع نفسها، في الوقت نفسه وبالقدر،

- Y -

إذا كان فعل التجريب ينطلق من الوعى الضدى الذي يبدأ بنقض المسلمات، ولا يعترف بالمطلقات والثوابت، فإن هذا الفعل يتحول إلى مصدر حيوية لا تنقضى مباهجها فى كيان الثقافة الوطنية أو القومية، على مسترى علاقمها بمناصرها التأسيسية التى لابد أن تضعها موضع المساءلة المتكررة، إذا أرادت لنفسها التجدد الدائم، أو على مستوى علاقتها بغيرها الذى لابد أن تضعه موضع المساءلة الموازية، إذا أرادت لعلاقها به أن تكون تأكيداً لاستقلالها ودعماً لقدائها الإبداعية. على المستوى الأول، يهدف فعل التجريب إلى أن يستبدل بمنطق الاتباع منطق الإبداع، ويقهود النقل من المنتوى للمقل ، وبالمقلانية العسارمة مبدأ الرغبة المفوية، وبأوديب الفارق في سجن النسق للفقة – النظام – نقيض أوديب الرمز الحيوى لاندفاعة اللاشمور الإبداعي المشمرد على كل سجن ، وبعني ذلك تأسيس المعرفة التي تنبني بالنسبي لا المطلق، السؤال لا الإجابة، المتغير لا الثابت، النقض لا القبول، الشالك لا التصديق، الخالفة لا الإجماع، المغايرة لا المشابهة، الهامش لا المركز، الطليعة لا المجموع ، وإذا المثلث لا الممنى المحرفي يؤكد نخبوية التجريب بالدلالة التي تقترن بوجود الطليعة، حيث لا تجريب دون طليعة، فإن هذه النخبوية تظل نسبية، وتنداح في الاستجابة الطليعية العفوية إلى الأحلام المستقبلية للجماعة، أو إلى الرغبة الجماعية الحيوية، الكامنة أو المملئة المقموعة أو المتفجرة، في اكتشاف الممكن والواعد والآني.

ولكن الملاقة بين الطليعة التي تقوم بالتجريب والجماعة - الجمهور ليست علاقة تلازم شرطى في الاضاق بالضرورة، وليست علاقة تخاوب في الغالب، فالأقرب إلى الواقع التاريخي أن تبدأ الطليعة من الرفض للخطابات السائدة التي هي تمثيلات رمزية (وتوجيهات) للممارسات الفعلية للجماعة - الجمهور، على أمل أن تتسع دائرة الرفض، وتنتقل عدواها النقضية من الطليعة الهامشية (المنبوذة في الغالب، على أمل أن تتسع دائرة الرفض، وتنتقل عدواها النقضية من الطليعة الهامشية (المنبوذة في الغالب، والمنظور إليها في ربية عادة) إلى قطاعات أوسع في المركز، لكي يتحقق الهدف من التجريب. هذا التعارض المحتمى (الذي كشف بعض أبعاده المدالة إرنست فيشر في كتابه المهم عن الفن ضد الإيديولوجيا) هو الحديث أو تراث غرزاً أو في حياتنا الماصرة على السواء، حيث العامة والخاصة، سواء في تراثنا القليمي والحديث أو تراث غرزاً أو في حياتنا الماصرة على السواء، حيث العامة مؤدلجة السلوك والاستجابة بواسطة هذه الخطابات، على نحو يعدّى بها إلى انفصال عدواني أو فعل قصمى تقشرفه ضد الفيثل الطليعي للتجريب، والأمثلة دالة على التعارض إلى فعل قمعى، على نحو ما حدث في تراثنا المتذ، ابتداء من العامة التي ظلت القدف بيوب المعارض إلى المحجارة إلى أن غطت الحجارة البيت، لأنه أفتى بأولوية المقل على النقل، مروراً بما عائاء قاسم أمين بسبب ما كتبه عن اعتجر المرأة، والمرأة الجديدة؛ وليس المقل على النقل، مروراً بما عائاء قاسم أمين بسبب ما كتبه عن عترير المرأة والمرأة الجديدة؛ وليس المقل على النقل، مروراً بما عائاء قاسم أحدث لنجيب محفوظ من أحد أولاد حارتناه.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يشتق المعنى الإبداعي الحديث لكلمة الطليمة (avant - Garde) من الحرب، وأن تتحول أولى (طليمة) الفرق المتقدمة في الحرب، وأن تتحول أولى (طليمة) الفرق المتقدمة في جبهة القتال إلى أولى (طليمة) الفرق المتقدمة في جبهة الفن، وذلك في العملية اللغوية للمجاز الذي يستبدل بالدلالة على الأصل الحسى الدلالة على الأثباء واللوازم المعنوية. هكانا انقلبت الطليمة الحربية التي هي أول من يواجه الخطر في مستويات موازية، وانتقلت المبادرة الأولى للفعل المسكري من ساحة القتال إلى المبادرة الأولى للفعل المسكري من ساحة القتال إلى المبادرة الأولى للفعل المسكري من ساحة القتال إلى المبادرة الوقية، وأصبحت كلمة والمطليمة، ملازمة

للحركات الإبداعة التجريبية منذ القرن التاسع عشر في فرنسا. صخيح أن دلالة الكلمة السعت بعد ذلك، واقترنت بنزعة الحداثة بوجه عام، منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ولكن بقى التعارض بين الطليعة والجمهور، وبرز على نحو خاص حين كتب كليمنت جرينبرج مقاله التأسيسي (عام 19۳9) عن الطليعة والحوشية (kitsch عيزاً بين الإبداعات القصدية المستفرة لنوعة الحداثة؛ تلك التي تهدعها طليعة هامشية متمردة، والنتاج المبدلول السوقي الذي يخاطب غرائز جمهور البرجوازية ونزعاته المتذلة.

وكان مقال جرينبرج تتاج المناخ اليسارى للثلاثينيات؛ المناخ الذي تمثل بعد ذلك بما أفضى إلى التمييز الأحدث بين الطليعة والحدالة، على نحو ما نرى في كتابات بيتر برجر وأندرياس هوسين اللغين قرنا الحداثة (الأوروبية) بنزعة خمالية ذاتية خالصة، الانثير فيها أعمال الفن إلا إلى نفسها، مقابل الطليعة التى تسعى إلى إزالة الحواجز بين الفن والحياة، وذلك بإدماج عناصر من الشفافة الشعبية في فعل التجريب، أو تعزيز برامج سياسية للميسار، وكان التأكيد السياسي المصريح الذي انطرى عليه معنى الطليعة موازياً لأشهر عسل لافتة، جمعت بين تجريب الطليعة وحركات الطبقة العاملة، على نحو ما حدث في الحركة السريالية الفرنسية أو الحركة التغييدية الروسية. ولكن أشهر العسل قصيرة المعمر دائماً، مرعان مانتهى ليبدأ التعارض بين الأطراف؛ حيث لايفارق فعل التجريب توتره الذي يضعه، دائماً، موضع النقيض من الإيديولوجيا السائلة وخطابها المهيمن على الجمهور المتلق.

وإذا كان هذا الوضع المناقض هو الذي يحدد الأساس المعرفي لفعل التجوب، ويحدد دوافعه المتعددة على السواء، فإنه هو الذي يسم التجريب بالنزعة المستقبلية دائماً، ويوقع فعل التجوب في الزمن المتحول صوب المستقبل، مؤكداً النظرة التي لا تقبل الماضي بوصفه إطاراً مرجعياً للحاضر، ولا تقبل من عناصر الحاضر إلا ما ينطوى على إمكان من الإمكانات الواعدة بالمستقبل، وإذا كان التجريب يتحرك، معرفياً، بدافع الرغبة في اكتشاف الممكن، وإدراك المحتمل في حركة الأشياء والطواهر والمواقف والأنكار، فإن الممكن والمحتمل يقمان في الزمن الآني لمستقبل الفعل، وليس الزمن الماضي الذي يبدأ منه الفعل. إن كل فعل من أفعال المتجريب وتر مشدود بين قطبين، هما الحاضر الذي يسعى إلى التخلص من ماضيه، والمستقبل الذي تتطلع إليه العناصر الواعدة في الحاضر، وحركة الزمن الواقعة على مدى توتر هذا الوتر حركة متجهة إلى الأمام دائماً وأبداً، كأنها حركة السهم الذي يقدفه الوتر المشدود بين طرفي القوس إلى الخلف، أو كأنها المين تبصر ما يقع أمامها لا ما يقع وراءها.

وإذا كان الرعى الضدى هو الوعى الذى ينهنى به فعل التجريب فى حركته المستقبلية؛ حيث المساعلة الدائمة التى تخرر الحاضر من الأمراس التي تشده إلى الماضى، وتستبدل بما وقع احتمال ما يمكن أن يقع، فإن جذرية هذا الوعى هى التى تخدد مدى قدرة الفعل على استشراف العهد الآتمى معرفياً، والإلحاح عليه بما يضع سؤال المستقبل نفسه موضع الصدارة في علاقات الثقافة الوطنية القومية، سواء من منظور علاقتها بمكوناتها الذاتية، أو من منظور علاقتها بمكونات غيرها من الثقافات. إن أفق التحرر الذي يترتب على هذا الرعى الضدى ينطرى على إمكان التخلص من عقد الماضى، وما يقترن بها من نزعة تثبيتية (فيتثيث) لاتفارق عصراً بعينه، بوصفه العصر الذهبي الذي يعود إليه الزمان، في نهاية كل دورة من دوراته الأولية التي لا تتجه إلى الأمام إلا لتعود إلى الوراء وفي الوقت نفسه، ينطوى هذا الأفق على إمكان التخلص من وجه مغاير، مواز لعقد المأضى ومصاحب لها، لكن على مستوى العلاقة بالآخر. أعنى أن هذا الأفق يلازمه إمكان التخلص من عقدة النقص إزاء الآخر والشعور بالدوية في مواجهته، ويتحول بالأنا الوطنية القومية من موقف التابع إلى موقف المستقل، وبالثقافة من موقع المتلقى السلبي إلى موقع المشارك

وحين يحرر هذا الأفق الثقافة الوطنية القومية من عقد النقص الأساسية، بخاصة عقدتي الانباع والتبدئ في الدياع والتبدئة، فإنه يؤكد ثقتها بنفسها وتطلبها إلى مستقبلها. وبالقدر الذى تتجذر به هذه الثقة وهذا التطلع في الثقافة تتحدد قدرتها على الإبداع الذاتي والإضافة إلى الآخر الشبه أو النقيض، المتقدم أو غير المتقدم، من منطق الحوار الذى ينتقل من احتفالية التجرب إلى احتفائية العلاقة بالآخر؛ حيث الشرط الوحيد هو نقض التراتب القمعي بين الأطراف، وإزالة الحواجز بين الأعراق والأجناس، وتأكيد التعددية التي تقوم على تكافؤ الأطراف والتفاعل الخلاق بينها.

ويكتمل هذا الأفق التحررى بتحقق أمور عدة على مستوى الثقافة الوطنية القومية ومن منظورها ا أولها وأهمها التخلص من منطق رد الفعل الذي كان ولازمة من لوازم خطاب الكولونيالية القديم ؛ ذلك
الخطاب الذي انعكست آلياته على نقائضه، كما تبعكس الموضوعات على سطح المرآة، فيتكرر الأصل
على نحو معكوس دون مغايرة أو مناقضة جذرية. ولا تزال تجلبات هذا المنطق القديم باقية، متعددة، يشيعها
خطاب إيديولوجي يعان خرير الثقافة الوطنية القومية في الظاهر، مع أن آلياته تعمل على إيقائها في حال
من التبعية لا الاستقلال. ويرجع ذلك إلى أن هذا الخطاب (التابع) لا يجاوز رد الفعل الآلي الذي يصاحبه
من التبعية لا الاستقلال على حورة منعكبة من الآليات المعادية ؛ لا تفارق حدودها أو تراتب أولوياتها، على نحو
يحيلها إلى تحقيق للهدف منها، وهو تجسيد الحضور المعرفي ليشكلات الخطاب الكولونيالي، وإشاعة
مبرراته المضمنة التي لا تفارق منطق الحدّية والتراتب القمعي.

وأتصور أن خطاب ما بعد الكولونيالية قد تأسس بوصفه وضعاً معرفياً مناقضاً لهذا الخطاب ومجاوزاً له وكاشفاً بتشكلاته عن الآليات التي ينطوى عليها خطاب الكولونيالية القديم والجديد، بواسطة عمليات تفكيك، وأساليب نقض، لا تفارق الهدف الذي يؤسسه الوعي الضدى للتجريب في النهاية. والفارق بين كتاب مثل والاستغراب الحسن حنفى وكتاب مثل والثقافة والإمبريالية الإدوارد سعيد، هو الفارق بين التجليات المعاصرة لخطاب التبعية الذى يزعم التحرر من السيد (ولكن من داخل طوق السيد نفسه) ، وخطاب الوعى المستقل الذى بسعى إلى تخرير التابع جذرياً، سواء على مستوى وعيه الذاتى الذى يتحول إلى وعى يقبل المساءلة ، أو على مستوى وعيه الأخر الذى يصبح موضوعاً للتفكيك أو القض. إنه الفارق بين الخطاب الذى يعتبح صبحات بأن اخطاب الذى يتعد إنتاج نقيضه (في عصاب الاستجابة التى يذكلها قمع الرغبة الذى ينتج صبحات بأو عنترية وعارسات خطابية إلى يديولوجية من قبيل: أنا لست آخر، إذن فأنا موجود) والخطاب المضاد الذى يعي نفسه وعياً نقدياً، في الوقت الذى يعي نظيره (الذى يمكن أن ينطوى على المسيد والنقيض، والذى يمكن أن يتطوى على المسيد والنقيض، والذى المسكن أن يتداخل أو يتخاب إلى مكرناته المسمدة المساء عقد المساء عقد المساء عقد المساء على المسلم المسلم المساء على المسلم المسلم المساء على المسلم المسلم

وذلك هو السر في الصلة التي تصل بعض تشكلات خطاب ما بعد الكولونيالية بأفكار ميشيل فوكو عن التلازم بين المعرفة والقوة، على نحو ما نرى في كتابات إدوارد سعيد الفلسطيني، سواء في كتابه عن والاستشراق، (١٩٧٨) أو والثقافة والإمبريالية، (١٩٩٣) أو وتمثيلات المثقف، (١٩٩٤). وتلك هي الصلة نفسها التي تقرن بعض التشكلات الأخرى لخطاب ما بعد الكولونيالية بأفكار التفكيك التي تؤسس نظرة جديدة إلى الوعى الضدى للتجرب، خصوصاً أفكار الفيلسوف الفرنسي الجزائرى الأصل چاك ديريدا عن نقض الترانب، أو تدمير مركزية الموجوس، أو إطلاق سراح الدال الذي لايعقله مركزه أو الذات ميريدا عن نقض الترانب، أو تدمير مركزية الموجوس، أو إطلاق سراح الدال الذي لايعقله مركزه أو الذات سواء في تضديمها لترجمتها الإنجليزية التأسيسية لكتاب ديريدا وعن الكتابة، (١٩٧٧) أو مؤلفاتها المتابعة: (في عوالم أخرى، (١٩٧٨) و وانقد ما بعد الكولونيالية، (١٩٩٠) واخارجا في ماكينة التعليم، (١٩٩٣). وإدوارد سعيد مثل جاياترى سيفاك في الانتماء إلى العالم الثابى اللفن يؤسسون لاستقلاله شأن سمير أمين وهومي بابا وإعجاز أحمد، وغيرهم من أبناء العالم التابع الذين يؤسسون لاستقلاله الجلدرى، ضمن معرفة جديدة بالآخر، تقوم على وعي نقدى – نقضى مناير بالأنا الوطنية القومية والآخر على السواء.

والصلة بين هذه المعرفة الجديدة والممارسات المتعددة لفعل التجريب الأول في العالم الثالث، أو الممارسات التي تقوم بها الأقليات الهامشية التي عانت طويلاً من القمع في العالم الأول، صلة وليقة تؤكد انساع الأفق المتحرر للتجريب، وتعدد ممارساته، في موازاة خطاب جديد يؤسس له، من حيث هو فعل الوعى المستقبلي بالأنا والآخر. ومن هذا المنظور، نستطيع فهم الدوائر المتزايدة للحديث عن السياسات الشقافية في عالم ما بعد الحداثة، حيث يقترن المناخ الواعد للتعددية بتعربة وتفكيك الخطابات السائدة للطبقة والهوبة البجنسية والنزعات المرقبة، بما ينمكس على التوجهات الطلبعة لما بعد الحداثة في العالم المرقبة، بها ينمكس على التوجهات الطلبعة لما بعد الحداثة في العالم الغربي في السنوات الأخيري في السنوات الأخيري في السنوات الأخيري في السنوات الأخيري في المنارم

أن نرى أصداءه النظرية فى الكتابات الأخيرة لأسثال جليف جوردن عن تعدد الأجناس والأعراق فى الإبداع الطليمى لما بعد الحداثة، وباز كيرشو عن المسرح الراديكالى المعاصر والتدخل الثقافي، كما نراه فى المجلات الجديدة التى صدرت حديثاً فى هذا السياق، مثل مجلة «النص الثالث» التى يبرز من كتابها رشيد عربان وجين فيشر وغيرهما من المهتمين بقضايا التعددية العرقية.

وفى هذا السياق نفسه، نستطيع فهم الدواتر المتزايدة للحوار الخلاق الذى أثاره، على سبيل المثال، إعداد بيتر بروك الدرامى للملحمة الهندية فالمهابهاراتاه بالاشتراك مع جان كلود كاربيه، بعد أن أُعد فهوتمر الطيره عن النص القديم للشاعر الفارسى فريد الدين العطار، أو الذى يثيره مسرح المهاجرين الذى ناقشه المسرحى الهندى رستم باهاروشا فى كتابه عن فالمسرح والعالم، الذى يتناول قضية الأداء من زاوية علاقتها بالجوانب السياسية للثقافة. وأخيراً وليس آخراً الأصداء المتعددة المتجاوبة للتجارب المسرحية للهامشيين فى المجتمعات المتقدمة، بوصفها وسائل احتجاج سياسى، هى نوع من الاستمرار العفوى لما أطلق عليه من قبل اسم فمسرح المقموعين،

وإذا دل هذا الحوار المتزايد على شئء فإنما يدل على أن الآخر الققليدى قد تمذلت صورته وتنوعت على نحو يفرض إدراكا مغايراً، وأن التعارض الحدى بين الآخر المعدو والآخر الصديق، وهو التعارض الذى لازم مرحلة الحرب الباردة والاستقطاب الدولى بين القونين العظميين، قد تحوّل إلى تعارضات وتوازيات أكثر تعقيداً. وإذ يؤكد الحوار المتزايد الذى يفرضه مناخ التعددية العالمية الأفق المتحرر للتجريب في عالم متغير، تحوّل إلى قرية كونية صغيرة، فإن هذا الأفق يفرض علينا الإسهام في دوائره التي لا يتوقف اتساعها ليشمل كل الأطراف. وبعنى ذلك أن حوارنا مع الآخر لا ينبغى أن يقتصر على طرف دون غيره، حتى ليشمل كل الأطراف. وبعنى ذلك أن حوارنا مع الآخر لا ينبغى أن يقتصر على طرف دون غيره، حتى المراكز والهوامش، وأن يتأكد منظوره النقدى بالقدر الذى يفرض مكانة متميزة لتجارب العالم الثالث

أما تجارب العالم الثالث الطليعية، فهى تمثل الوجه الآخر، أو الوجه الموازى للثقافة الوطنية القومية من منظورها العربي، لأن هذه التجارب لا تختلف نوعياً عن تجاربنا الطليعية العربية، في الدوافع والتحديات، الهامشية والنبذ، الضحايا والشهداء، نتيجة انتمائها إلى كيان متشابه في علاقات المرفة والقوة. ويقيني أن الإلحاح على إضافة هذه التجارب إلى دائرة حوارنا، في التجريب المسرحي وغيره، يعنى حضور عنص العناصر التي تؤكد الخصوصية والاستقلال في العلاقة بالأوجه المغايرة للآخر الذي تمثله بجارب العالم لمتقدم.

ولا يعنى ذلك، في النهاية، أن نستبدل تراتبا جديداً بتراتب قديم، أو نستبدل بتجارب العالم الأول تجارب العالم الثالث، فذلك نوع جديد من المركزية التي تخررنا منها معرفة التجريب. وإذا كان للحوار مع مراكز العالم الثالث وهوامشه مجالاته وأهميته، على مستوى المشابهة والمخالفة، فإن الحوار مع مراكز العالم الأول وهوامشه له مجالاته التي لا تقل أهمية، خصوصاً من منظور الثورة الهائلة التي تقع حولنا في تكنولوچيا الاتصالات، في كل قطر من أقطار القرية الكونية الصغيرة التي أصبحنا نميش فيها، ونسميها عالم ما بعد الحداثة.

_ ٣ _

هذا العالم الجديد المتغير الذي نميش فيه أو الذي نسميه عالم ما بعد الحداثة يفرض تخلياته المادية والفكرية والشمورية والفنية على فعل التجريب، ويضع هذا الفعل في مواجهة أسئلة لم يعهدها؛ أسئلة تتحول إلى حوافز وبواعث وإشكاليات جديدة. وتتعلق هذه الأسئلة بتقنيات الإنتاج والتنفيذ والأداء وعلاقات المشاهدة وأساليب التوصيل غير التقليدية، حيث تغلغلت التكنولوجيا الصناعية المتقدمة وتقنيات الاتصال المعاصرة في كل شيء، وفرضت نفسها بما يجاوز الصورة التي تخيلها ڤالتر بنيامين لعصر الاستنساخ الصناعي، ذلك الذي تختفي فيه الهالة المتفردة للأعمال الفنية، حين تتحول إلى مستنسخ تتداوله ملايين الأعين والأيدي. وها نحن نشهد الشئ نفسه في العرض المسرحي الذي يمكن أن تنسخه الآلة بالملايين في شرائط فيديو تخترق حدود الأقطار والأعراق واللغات، وبراها المشاهد في اللحظة التي يختارها وبالكيفية التي يريدها وفي المكان الذي يؤثره. أضف إلى ذلك التحدي الجديد الذي يفرضه ذلك الصندوق الأسود: التليفزيون الذي أحالته الأقمار الصناعية وثورة الاتصالات العالمية إلى جهاز كوني يسهم في تخويل العالم إلى قرية كونية صغيرة، ويضع المشاهد الذي انتزعه من قاعات المسرح والسينما موضع المتلقى الكوني لكل ما يقع في العالم من حوله في اللحظة التي يقع فيها. وغير بعيد عن ذلك التقنيات التكنولوچية التي لا تكف عن التقدم في عصر ما بعد الصناعة، بكل الإمكانات المذهلة التي تتيحها لفعل التجريب في كل المستويات الخاصة بعلاقات إنتاج العرض واستقباله. وذلك وضع يصل العام بالخاص في خصوصية جديدة تلازم فعل التجريب، في حركته الحالية، على مستوى الثقافات المحلية أو الوطنية أو القومية. وتوازى التحولات الجذرية التي نشهدها في تكنولوجيا الاتصالات تحولات ملازمة في علاقات الأفكار والمفاهيم والنظريات، حيث تتساقط الحواجز التقليدية بين القوى والكتل والأحلاف والقوميات والأقطار، وتشخلق نزعة كوكبية جديدة، ذات تجليات متعددة، وأهداف متباينة، تتحدث عن عالم واحد وإنسانية جديدة واعدة.

ولكن يلفت الانتباء، من منظور هذه الخصوصية الجديدة، أنه بالقدر الذى تتصاعد به النزعة أ الكركبية مبشرة بعالم جديد ينطوى على معانى التعددية في وحدته الكونية، وبالقدر الذى يتزايد به الحضور الجديد للتطلع الإنسانى الذى يصل الأجناس والأعراق والأوطان في حوار خلاق، عماده التسامح الذى ينبنى بقيمتى الحرية والمساواة، تتصاعد نزعات عرقية انعزالية مضادة، هى رد فعل للنزعة الكوكبية وآلية دفاعية في مواجهتها. وفي الوقت نفسه، يتزايد الحضور العدواني لنزعات أصولية ملازمة، تستبلل التعصب بالتسامع، والتمييز بالمساواة، ووحدة الإجماع بوحدة التعدد والتنوع، كما تستبدل بالديكتاتورية السياسية للأنظمة المدنية (أو شبه المدنية) السائدة في العالم الثالث ديكتاتورية جديدة، تبرّر نفسها بتأويل ديني، تخييلا بدولة تصلاً الأرض عدلا بعد أن مائت جورا.

وتجد هذه النزعات ما يدعمها في الثقافات التقليدية للمالم الثالش، حيث الاتباع الفكرى هو الوجه الآخر من التبعية السياسية الاقتصادية، والنقل عن المصدر الأعلى هو الفعل الملازم لتنزيه الحاكم، والتعصب الاجتماعي الديني هو المغني الملازم لفرض الإجماع السياسي، ورفض الآخر الثقافي هو النتيجة الطبيعية لغياب التعددية، وتقديس لماضى المطلق هو البعد الزمني للمعرفة البطريركية . وبالقدر نفسه، يبجد التخييل الإيديولوجي الذي ينطوى عليه خطاب هذه النزعات ما يبرره، على المستوى التخييلي ذاته، في الأزمات الاقتصادية الذي ينطوى الكثير من دول العالم الثالث، والفساد السياسي المتفلفل في أنظمتها التي تقاوم كل محاولة الإصلاحها.

وما نراه في عالمنا المربى من نزعات التمصب والتطرف ، وعمليات الإرهاب التي تتستر باسم الله بن ، والمعنف القممي الذي يصاحب الدعوة إلى الدولة الدينية ، والحديث عن التسامح دون بمارمته ، والدعوة إلى الدولة الدينية ، والحديث عن التسامح دون بمارمته ، والدعوة إلى التحديث ببدعة التعديد ووصل الحداثة أو التحديث ببدعة المضلالة المفضية إلى النار ، وأبرية البناء الاجتماعي ، وعشائرية النظام السياسي ، وغلبة النقل على العقل في علاقات الإنتاج الثقافي ، كلها مجليات عربية لخصوصية السياق الذي يتحرك فيه فعل التجريب في المالم الثان ، سواء في استجابته إلى أوضاعه المحلية ، أو استجابته إلى الشروط العالمية التي لا يستطيع إلا أن يتأثر .

هذه التجليات، من حيث علاقتها بالمخصوصية السياقية للتجريب في العالم الثالث، هي التي دفعت يمي إلى البدء بالسؤال الذي لا مفر من تكراره عن الأسباب التي تحول دون أن يعميح التجريب عنصراً تأسيسيا في ثقافتنا المعاصرة بوجه عام، أو عنصرا تكوينيا من عناصر الحضور المسرحي المربي بوجه خاص. ولا مغر من تكرار الإجابة التي تثير إلى تضافر مجموعة من الموامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية في تأسيس أبنية ثقافية سائدة لوعي جمعي تقليدي محافظ أقرب إلى النقل منه إلى العقل، والاتباع مه إلى الإنجاع، وأصيل إلى الإذعاء وأصيل إلى الإذعاء وأصيل إلى الإذعاء وأصيل بلى الإذعاء وأصيل بالوضي بالموجود القائم بعمر معامرة التجريب التي لا يعرف أحد إلى أين تفضي. هذا الوعي يصوفه في الوقت نفسه خطاب معرفي سائد في مجالات الثقافة والتعليم والإعلام، أو كل ما نطلق عليه الأجهزة الإيديولوجية للدولة، تلك التي تقوم بتوصيل هذا الخطاب وتوزيمه، وتسهم في إعادة إنتاجه عليه الأجهزة الإيديولوجية للدولة، تلك التي تقوم بتوصيل هذا الخطاب وصوحة مناولاته. وبسبب تضافر الدوال بالقدار الذي تؤكد هيمنته بطرائفها التخييلية التي توهم بسلامته وصحة مناولاته. وبسبب تضافر الدوال

عنصر نظيره فى البنية الشاملة للثقافة، وبسبب القوة المتزاينة التي تكتسبها الأجهزة الإيديولوجية للدولة بفضل الثورة الهائلة فى تكنولوجها الاتصال والتوصيل، فإن تأثير هذا الخطاب يزداد قوة ومراوغة، وشموله يزداد نفاذاً فى مكرتات الوعى الاجتماعي العام.

ويتضاعف تأثير هذا الخطاب ويتصاعد عنفه القمعى في الوقت نفسه، بسبب ما نشهده حولنا من
تشكل جماعات جديدة للضغط الاجتماعي السياسي، تتخلق في مواجهة الحكومات المدنية الفائمة (أو
شبه الملنية، أو التي تدعي أنها مدنية)، حيث تتولد مجموعات الطوف والإرهاب من هذه الجماعات
الجديدة للقوة المضادة وحولها، تعبيراً عن الأزمات الطاحنة ورد فعل إزاءها، وغيسيداً للحضور القمعى
المسمة المغالبة على هذه الجماعات، في كل مجالات الفكرة والقنبلة بالرأي. وإذا كان التعصب هو
السمة المغالبة على هذه الجماعات، في كل مجالات الفكرة والقنبلة بالرأي. وإذا كان التعصب على
على المستوى السياسي الاجتماعي، حيث النفور من التسامع بوازي النفور من اللواة المدنية والممل على
على المستوى السياسي الاجتماعي، حيث النفور من التسامع بوازي النفور من البواة المدنية والممل على
تقويضها، سعيا إلى تأسيس دولة تسلطية جديدة باسم الدين هذه المرة. وحين يتبادل التعصب والمداء
للمجتمع المدنى الموقع والأثر، في الممارسة العملية لهذه الجماعات، يتولد العنف الذي لا يتجه إلى الدولة
وحدها بل إلى الأفراد في الوقت نفسه، فارضا منطقه القمعي الذي لا يقبل المخالفة أو الحوار، ولا يعترف
بالتسامح أو المغايرة، بادثا من الكلمة التي تفضي إلى التصفية الفكرية، صاعدا إلى التصفية الجسدية
بالخنجر أو السيف أو الرصاصة أو القنبلة.

هذا الخصور الجديد من العنف العارى يترك أثاره على الخطاب المرفى السائد، ويسهم في توجيه مساره وتشكيل منطوقاته وحركة ألياته، فيزيده محافظة على ما هو عليه بالغمل، ويوسع من دائرة محرماته ونواهيه، ويضيف دوائر جديدة مرتبطة بمعارساته اليوبية، فيكتسب الخطاب المرفى السائد نبرة أكثر حدة، ونواجعة قطعية متزايدة، تقترن بملفوظات العنف الذى تؤسسه اللغة وتمارسه فى الوقت نفسه. ونتيجة ذلك أنه بدل أن تتجه الممارسة الاجتماعية الثقافية للخطاب المعرفى السائد إلى الأمام، وتزداد توافقاً وقيم الجتمع المدنى التي تبشر بها، وتتقبل المخالف والهامشي والوعى الضدى فى تسامح الواثق، فإنها تتخذ مواقف دفاعية تنطوى على نوع من التكوس، وتجسد حالاً من أحوال رد الفعل المدواني المضاد، يسارى بواعثه في القرة ويخالفها في الانجاه، فتكتسب هذه الممارسة من عنف الجماعات الجديدة للضغط الاجتماعي السياسي الكثير من صفاتها وقيمها الملازمة.

ومن المفارقات اللافتة، في الوطن العربي للمئد من المحيط إلى الخليج، أن توزيع الثروة يعمل في موازأة الخطاب المعرفي السائد ويدعمه في حالات كثيرة. أعنى أن المفارقة العربية التي تتمثل في بلدان غنية ثقافياً وفقيرة اقتصادياً، والعكس، تؤدى إلى أن يفرض رأس المال السائد منطقه الذي يصعب رفضه، خصوصاً أن الثقافة عملية إنتاجية بمعنى أو آخر، وعلاقات إنتاجها وتطوير أدواته قرينة حركة رأس المال ومراكز كثافته. وفي الوقت نفسه، قرينه حركة المستهلك القادر على الشراء، والأقدر على فرض مطالبه وفوقه بوصفهما المطلب الطبيعي واللذوق السائد. وقد أفضت هذه الحركة المزدوجة الرأس المال والمستهلك) إلى تغيرات ملحوظة في علاقات الإنتاج الثقافي، ويخلى أثرها في التبدل اللافت على مستوى مراكز الإنتاج والثوزيع، واقترفت بحراك يموجرافي لافت لتحولات العمالة (المثقفين) المنتجة للثقافة، في سعيها وراء الرزق الأكثر، ومن ثم الاستجابة بالإيجاب، في شروط الإنتاج الثقافي وعلاقات، إلى ما تنطوى عليه وتؤكده وتشيعه أشكال الخطاب المسائدة في مناطق الثراء الأوفر. وكما توافقت هذه الأشكال مع الأبعاد الثقلية من الخطاب المعرفي السائد في الوطن العربي، وأسهمت في تأكيدها ودعمها لوسائل متعددة، فإنها أضافت إلى هذه الأبعاد تشكلات مجانسة، موازية، انظوت على رموز ملزمة ونواة واجبة المتعددة إلى مواصفات المكروه على مستوى علاقات إنتاج الثقافة واستقبالها.

هكذا، أصبح الخطاب المعرفي السائد أكثر حسماً في تخديد المحكمات والمتشابهات في دوائر الواجب والمستحسن والمباح والمكروه والممنوع، ما يقال وما لا يقال، ما يمكن النظر إليه وما يجب الكف عنه، وتمددت أدوات توصيل هذا الخطاب الذي ألفناه بوصفه بعض وجودنا اليومي، فألفنا لوازمه ودواله. والتيجة هي أننا أصبحنا نألف غياب التجريب في كل شئ بوصفه الأمر الطبيعي في حياتنا اليومية التي تكرر نفيهها إلى ما لا نهاية، وفي عمارستنا السياسية والاجتماعية التي تنبني على أولوية المركز، وأنشطتنا الثقافية التي تشفل نفسها بسؤال الماضي أكثر من سؤال المستقبل، ومؤسساتنا التعليمية والأكاديمية التي تجتر السالب من ماضيها وتختن الواعد في حاضرها. وأصبحت دوال السائد والشائع والمألوف والممتلد والمقتلد والمؤلوث والمعتلد بياح عليها الخطاب، ويقوم بتحسينها في ترابطات تخييلة تبرزه بوصفها الأطر المرجمية المثلى لقيم المعرفة والأخلاق والفعل الاجتماعي السياسي الاقتصادي. ولا تقتصر هذه المرتكزات الدلالية على الكلمات المسموعة أو المقروءة أو المنظرة، وإنما تصلها بغيرها من علامات الصوت والنغمة والإيقاع، المون والسورة، الكناة والفراغ والحركة، وكل ما يسهم في تثبيت ألفة الرضا بالمتاد على أنها الوضع الأمثل،

وبمكن رصد آليات الإشاعة والاستيماب والإقصاء والقمم التي يقوم بها هذا المخطاب في تأكيد غياب فعل التجريب، فإنها غياب فعل التجريب والتنفير منه. وكما تهدف الآلية الأولى (الإشاعة) إلى تأكيد نقائض التجريب، فإنها تقترن بعملية لغوية عمادها التحسين الدلالي، ذلك الذي تنتقل فيه عدوى الحسن بين الدوال بواسطة المجاررة اللغوية، على مستوى الإسناد النحوى أو الإضافة أو الدعت أو الاتباع. أما الآلية الثانية للاستيماب، فتعتمد على طرائق أكثر مراوغة، من منظور الحذف أو الذم بما يشبه المدح أو استبدال الصفات أو الإحالة

على نظير سابق، أو غير ذلك مما يخفف من أثر الدال للضاد، ويهون من شأته ليوقع مداوله في دائرة المعتدد. أما الإقصاء فهو الآلية التي يستهمد بها الخطاب المضاد للتجريب كل ما هو مرغوب فيه أو مجبوب في الوحقل الدلالي للتجريب (مواء على المستوى الذاتي أو مستوى علاقته بغيره من الحقول المجاورة) من الممارسة المعتدد للتجريب بدواله ولوازمه على مستوى الحضور، لتظل دلالات التجريب المقصاة نائية في علاقات الغياب التي لا تنطقها اللغة في علاقات الغياب التي لا تنطقها اللغة في مستوى الحضور، لتظل دلالات التجريب المقصاة نائية في علاقات الغياب التي لا تنطقها اللغة في حضورها الفيزيةي. ودليل ذلك ميسور في محارستنا اللغوية اليومية، حيث حوال «المكون» أو «المعتاد» غيط على مستوى النقائض المقموعة المغيبة من مدلولات التمارضات الثنائية التي يقصى فيها النقيض نقيضه. على مستوى النقائض المقموعة المغيبة من مدلولات التمارضات الثنائية التي يقصى فيها النقيض نقيضه. وفيفضى الآلية الأخيرة إلى القمع الذي تمارسه اللغة وتؤسسه في آن، حيث علاقات التقبيح تقذف بمعمول التقبيح إلى مزيلة الدلالات، بواسطة مراوغة المجاورة للأقبح أو الإسناد إلى الخرم، فينفر متلقى الخطاب من المجاور للأقبح دلاليا، ومن المنبه لبشاعة المشبه به، ومن المسناد إليه (والمكس ومن المقاف للخوف من المسند إليه، ومن المسند الذي يكتسب عدوى التجريم من المسند إليه (والمكس صحيح بالقدر نفسه).

وتعمل التشكلات الخطابية للثقافة السائلة بواسطة الماكينة المقدة لهذه الآليات، على مستوى علاقتها بالأجهزة الإيديولوجية للدولة، وعلاقتها بالجماعات الجديدة الموازية، فتشيع اللوازم أو النواع الدلالية التي تهدف إلى حماية الثقياء في مجال الممارسات البومية في كل مجال، وذلك في فعلها الإيديولوجي الدلالية التي يهدف إلى حماية الثقليد من مخاطرة الاجتهاد، والاتباع من مغامرة التجريب، والشيجة المباشرة هي المند وخطاب التجريب، في اللغة والممارسة الاجتماعية، وحصاره بما يزيد اختراله، فلا نسمع عنه في المعنو والآداب بوصفه عنصراً حاضراً أو موجوداً مؤثراً، ولا نراه في كتابات مؤلفة لها صداها في العلوم الإنسانية والاجتماعية، أو في مترجمات تتابع ما يحدث للأشباه والنظائر في كل مكان، ولا ندركه من الإنسانية والاجتماعية، أو في مترجمات تتابع ما يحدث للأشباه والنظائر في كل مكان، ولا ندركه من الموازم الطبيعية في المصنع أو المعمل أو المؤسسة البحثية، ولا تتخيله مقبولاً في الجامعة أو المؤسسة المحادية المامة أو المؤسسة على عبدالرازق ومحمد أحمد خلف الله ونصر حامد أبو زيد، على سيل المثال لاالحصر)، وأخبراً لا تتمود على التجريب أو نائف فعله أو تتعامل معه بوصفه بعض وجودنا اليومي أو نمارستنا المجانية.

وكما يقترن فعل التقليص الذي تقوم به التشكلات الخطابية السائدة بغباب أثر فعل التجريب في اللغة والممارسة الاجتماعية اليومية، تقترن المحاصرة بلوازم قمعية، تنتقل من العنف الذي تمارسه اللغة وتؤسسه إلى العنف الذي يمارسه الأفراد تتيجة هذا التأسيس. ويحدث ذلك حين تقوم لللفوظات اللغوية أو المعلامات المثيرة المقترنة بها في التشكلات الخطابية بتعدية الأفراد (المستجيبين إلى ما فيها من تخييل الهديولوجي) إلى انفعال يؤدى إلى اقتراف الفعل الذى يقع على الشخص أو الموضوع أو الموفف أو الحدث الذى مقد على الشخص أو الاجتسماعي أو الديني. أفعال الذى هذف به الآليات الخطابية إلى مزبلة الدلالات بالمعنى السياسي أو الاجتسماعي أو الديني. أفعال المعنف هذه هي التجسيد الفعلى المعملي المادى لأفعال العنف الرمزية التي تمارسها اللغة، في هذا السياق من الآليات القمعية للتشكلات الخطابية. وما يقوم به الأفراد، في هذه الحالة، هو نقل الفعل من مستوى الرمز اللغوى للتحتمع.

ويعنى ذلك استبدال الخنجر بالكلمة والرصاصة بالجملة والقنبلة بالفقرة، وترجمة الدال اللغوى إلى مدلول مادى، هو استبحابة للانفعال الذى يثيره الدال على مستوى النزوع الذى يفضى إلى سلوك. والمساقة بين قسم اللغة بين طرفى متصل العنف نفسه الذى يبدأ بالتحفيز ولا ينتهى بالتنفيذ، فالمدلول في هذا المتصل سرعان ما يتحول إلى دال يبحث عن مدلول ثان، ويفضى العنف المادى بالتنفيذ، فالمدلول في هذا المتصل سرعان ما يتحول إلى نموذج يحتذيه غيره، فيتعدد حضوره الذى يتولد به غيره، كما يتولد من المدلول دال ومن الدال مدلول، في حركة لا تكفى عن الفعل، ما ظل المولد فاعلاً، وما ظلت ماكينة الآليات لا تكف عن التزود بالطاقة. ويؤكد ذلك أن الأثر القسمى الذى تخففه هذه وما ظلت ماكينة الآليات لا تكف عن التزود بالطاقة. ويؤكد ذلك أن الأثر القسمى الذى تخففه، في الماكينة للدين والجس والسياسة، وإنما يجاوزها إلى كل الحقول الممكنة، المجاورة أو غير الموارة، فالأثر القسمى لهذه الماكينة الجهنمية يقع على الدوافع الإنسانية للإبداع باللمرجة الأولى، أعنى الماق الدائر القصمى لهذه الماكينة الجهنمية يقع على الدوافع الإنسانية للإبداع باللمرجة الأولى، أعنى موى هذا الأثر القسمى.

وليس من الضرورى أن نقدم الكثير من الأمثلة على التلازم بين طرفى متصل العنف الملازم لهذه الملازم لهذه المكينة الجهنمية، حسبى الإشارة إلى علاقة السببية المباشرة بين كثافة الآلية القممية التي أكدتها التشكلات الخطابية، في تصاحدها العدائي إزاء ما كتبه أو قاله فرج فودة واغتياله الذي كان استجابة إلى هذا التصاعد. وتكرار الإشارة لازم إلى ما اقترفه نجيب محفوظ في الكتابة، لارتباطه المباشر بفعل التجريب الإبداعي في الأدب، حيث أفضى التصاعد القمعي للآلية نفسها إلى محاولة اغتياله بخنجر صدئ لأحد أولا حارتنا بسبب تجريبية الكتابة في وأولاد حارتاه، وفي الدائرة الضيفة للمسرح، هناك مسلسل العنف القمعي الذي لم ينته باغتيال عبدالقادر علولة، أحد رموز التجريب المرحى العربي المواعدة.

وليس من للصادفة أن يكون بين ضحايا هذا العنف القاتل مبدع المسرح التجريبي، فالمسزح هو الحضور المدنى المناقض للقمح، والتجريب هو الفعل الإبداعي للوعي الضدى الذي يتجسد بالمعددية والمغايرة وصراع الاختلاف. وليس من المصادفة، في الوقت نفسه، في السياق الملازم للآلية القمعية، أن تتكرر ظاهرة المبدع المسرحي الذي يغترب عن وطنه، ليجد مساحة هامشية أكثر اتساعاً لإبداعه في قطر عربي آخر، أوبهجر الأقطار للعربية كلها إلى غيرها ليبدع ما يريد. وتلك ظاهرة متكررة في كل أنواع

الإبداع؛ إلى الحد الذي أصبح يبرر الحديث عن مهاجر عربية جديدة، أكثر عدداً وتتوعاً، تنتشر في بعض الأفطار العربية. وتأمل الأفطار العربية. وتأمل الأفطار العربية. وتأمل أوقاراً من بمضها الآخر، وتتشر في كل أفطار العربية. وتأمل مجموعات أقران علولة من مبدعي العجزائر الذين فرض عليهم القصع الأصولي العيش خارج قطوهم. وتأمل مجموعات العراقيين المذين أطاح بهم القصع السيامي إلى عواصم أخرى أكثر تسامحاً من بنداد التي فارقها التسامح، والتي أشخفنا نظامها أخيراً بإسقاط المجنسية العراقية (وهل يملك؟) عن عدالوهاب البيائي ومحمد مهدى المجواهري، وأضف إلى هؤلاء وهؤلاء غيرهم من العرب الموزعين في المهاجر المعاصرة، لمفترب الإبداع الدخالي في أرجاء المعمورة الإنسانية.

أذكر أن ميشيل فوكو قال ذات مرة إن القوة في كل مكان. وتلك عبارة يمكن أن نقوم بتعديلها، ونستبدل بهذا ما هو أدل على حال للشهد العربي المعاصر، فنقول إن القمع في كل مكان، وإنه يتزايد ولا يتناقص، ويتحرك في حركة مضادة لحركة الدعوة إلى التعددية وحق الاختلاف، وفي حركة معاكسة لايخاه الحركة التي يسير فيها العالم كله، في سعيه إلى تأكيد نزعة إنسانية واعدة تقوم على مبدأ التسامع.

رئيس التحرير



مفهوم العرض المسرحى فى ضوء التجريب المعاصر

مصطفى منصور *

۱ _ مقدمة:

مازال العرض المسرحى في حاجة ماسة إلى نظرية شاملة تستقرئ أشكال المسرح المعاصر. وتلك النظرية ينبغي أن يتأس مهيها التجرب المسرحية، ويمكن لكل مهتم أو متخصص في مجال الفنون المسرحية أن يتبين تلك الحاجة؛ فعلى الرغم من وجود عند كميير من الإسهامات النظرية والمسلمية التي تطرقت للعرض المسرحي، فران هذه الإسهامات كلها، على تبانيها المسرحي، فران هذه الإسهامات كلها، على تبانيها وتنوهها وكثرتها، لا تصوغ نظرية مسرحية تتاسب وعصرنا الحالى، الذي اختلعات فيه المفاهيم وتبايت فيه وعصرانا الحالى، الذي اختلعات فيه المفاهيم وتبايت فيه التصورات فيما يختص بالمرض المسرحي.

ولقسد لاحظ هدا الوضع وقبان كيستيهرن) Van Kesteren في دراسته ونحو نظرية للعرض المسرحي وتاريخه التي أرجع فيها ذلك الوضع وإلى أن البحث المسرحي نغسه لا يملك التنظيم الكامل والسروجرام البحثي الثابت، (۱).

أستاذ الدراما بمعهد القنون المسرحية بالقاهرة

وقد ترجع أزمة النظرية المسرحية إلى تخلف كل من النقد والبحث المسرحيين عن مواكبة العروض المسرحية - في تنوعها واختلاف أساليمها - التي غيرت الكثير من المفاهيم التقليدية للعرض المسرحي؛ تلك المفاهيم التي تتمى في مجملها للقرن التاسع عشر.

ولعل أهم هذه المفاهيم ــ التى يتضح فيهما قصور النقد ــ هو النظر إلى المسرح على أنه نص أو كلمة، مع تجاهل تام لإمكانات الصورة المسرحية وفعالية عناصرها فى صنع العرض المسرحى.

وقد ظهر قصور هذا المفهوم لدى كثيرين من النقاد والباحثين المسرحيين في مصر والعالم العربي عند متابعتهم وقائع المهرجان الدولي للمسرح التجريبي بالقاهرة، وفي الوقت نفسه ظهر اتجاه آخر مضاد لهذا المفهوم؛ يمجد العروض المسرحية التي تخلو من الكلام وتعتصد على الصورة المرتبة والتشكيل غير التقليدي للفراغ «السينوجرافيا»، دون تملك القدرة على تخليل للفراغ «السينوجرافيا»، دون تملك القدرة على تخليل هده المروض؛ وذلك إما باستخدام مناهج نقدية معاصرة · مثل «البنيوية» أو «السيمميولوچي» بطويقة هامشية أو باستخدام مناهج نقدية تقليدية.

وفي الحالتين، لا يستطيع الناقد الكشف عن هذه النوعية من العروض.

لقد كشف لنا كل هذا عن أزمة نقدية في التمامل مع العرض المسرحي، وهذا يعود إلى الفصل التمسفي بين العناصر المرتبة في ذلك العرض. وهذه الأزمة تعدم وجود نظرية للعرض المرتبة الأولى إلى أزمة عدم وجود نظرية للعرض المسرحي، لهذا، تسمى هذه الدراسة إلى محاولة وضع مفهوم للعرض المسرحي يوصفه إسهاما في محاولة وضع هذه النظرية.

٢ ـ. تاريخ المسرح يتكلم

صرف الإنسان في مختلف بقماع الأرض، وطوال تاريخ البشرية، كيف يعرض تجربته الخاصة أو تجربة غيره من خلال التصوير أو التجسيد باستخدام وسائل تعبير مختلفة _ كالإشارة والإيماءة والصرت والكلمة _ يفهمها إنسان آخر، ويحدث التواصل في لحظة زمنية ومكان واحد يجمع بين المرسل أو المؤدى، والمستقبل أو الجمهور أو المتفرج .

هده الغملية التواصلية التي يتم التفاعل فيها بين المؤدى والجمهور أو المتفرج، تصدق على العرض المرحى في مختلف صوره وأشكاله.

وقد اختلفت صبور العرض المسرحى وأشكاله من مجتمع إلى آخر تبعد التغير ظروف كل مجتمع ومواصفاته وأضكاله من المتطور التاريخي الذي وصل إليه كل مجتمع المفاور التاريخي الذي وصل إليه مجتمعات ما قبل التاريخ يختلف عنه في المجتمعات التي قامت بعد التاريخ والكتابة .

إن صور مجتمعات ما قبل التاريخ مازالت توجد في عالمنا المعاصر في كثير من المناطق في العالم في أفريقيا

واستراليا، ومن أهم سمات هذه المجتمعات: الجماعية والقبلية واندماج القرد في الجماعة، ويمثل الدين فيها الصيغة الأسامية التي تصيغ البنية الاجتماعية وأنشطة الإنسان، في هذه المجتمعات:

اتمثل الدراما الشمائرية (...) واسطة ثقافية شاملة لتعبير الجماعى والقردى في المراحل الحريمة الاجتمعاعية الحريمة الاجتمعاعية والمشخصية التي تقرضها البيغة الطبيعية أو عددها الشقافة، ويندمج في هذا النوع من الاحتفالات كل من الفن والدين والحيالة بوطول من المورية، وتعلق من بالموسية، وتعلق من بالموسية، وتعلق من بالموسية، وتتجدد المماني الشقافية وتعلق من بالموسية، وتتجدد المماني الشقافية وتعلق من بالموسية، وتعلق من المجدد على مسرح يسم المجتمع كلمة "".

إنها دراما تقدم في طقس شعائري احتفالي، ويعتمد المؤودن على سورة أو مندوبين عن المؤودن على الجماعة على الموركة و الإشارة والإيماءة والعسوت الجماعة على الموركة و الإشارة والإيماءة والعسورة أساسية وعلى الكلسات بيمورة الناوية, وهلا ما يمكن تسميته عرضا مسرحياً ماده اللغة الحجة الجسنة من خلال الجسد، ولمل أقرب صورة إلى هذا المرض تتمثل في الرقصات الهناية أو الأفريقية. كانت اللغة كما يقول هدد:

وتملك لغة حية. كان فهرست الحركات الواسع ينظم، بهيذا المعنى، الإيقاع والحدود التي تتضمن الكلمات المحكية، وكان غنى معانى المفردات الضخم يقوم مقام القاعدة اللغوية (٢٠).

من هذاء بجد أن المناصر المرثية في تضاعلها مع العناصر السمعية لمبت دوراً فعالاً في التواصل بين أفراد المجتمع، وفي نقل المعرفة، وفي بجسيد الخيرات البشرية، والمحرض المسرحي في هذه الحالة، في نفساعل المرثي، والسمعي، يستخدم لفة «بلاستيكية» تشكيلة لها القدرة على التأثير المباشر في المعرض، وهذا يتسق وطبيعة الكلمة في المراحل الأولى لتطور المشربة، حيث:

«الكلمة في المراحل الأولى كسانت تلعب دوراً ضغيلاً، ولم يكن لها صفة المدى، بقدر ما كبان لها طابع الإنسارة الإيقاعية التي تتحقق بواسطة المسوت (المسرخة). وهي بذلك لم تكن أكثر من مادة ترنديها الحركة والإبقاع، وبغيشلها كانت الحركة والإبقاع يؤخذان من العلم ليصبحا مواد محسوسة (٤٤).

هذا الشكل من أشكال العروض المسرحية يعتبر إلشكل الرئيسي للعرض المسرحي في المسرح الشرقي الشديم؛ حتى يعد أن احتلت الكليمة المقام الأول في وماثل التميير في البحضارات الشرقية القديمة، وهذا الأمر يختلف عنه في الغرب؛ لأن الكلمة صارت تختل المقام الأول من حيث هي وسيلة تعبير في العرض المسرحي. وبذلك، قفرت المناصر السمعية لتحتل للكانة الأولى في العرض تلاريجيا، وتراجعت الحركة بوصفها وسيلة أساسية للتعبير وعنصراً فعالاً في المبورة المرثية.

وقد قدم الفيلسوف الألماني وتيتشه كصوراً للعرض المسرحي التراجيدى الإغريقي يوضح للمتأمل طبيمة هذا العرض:

8.. إنني أعتقد أنه لونقل أحدنا فجاة إلى عرض احبرة مساسياً بأنه الكانت أولى عرض اجريرياً الخطاعاته إحماسياً بأنه يشاهد عرضاً بربرياً غريسا، وذلك لعدة أسياب: سيبرى في عز الشمس، فيضاء واسيماً مكشوشاً ينفس بالمشفرجين ويخاو من سيبرى أن الأنظار كلها الخاف الخافش المسلودة إلى مجموعة من الرجال المقتمين تؤدى بعض الحبركات المريسة في الخلف (...) هذه الكانات التي تقف قوق الأحلية عربوهها المختفية وراء أقدة ضخمة الكانات ألا بالمتفارة المحافظة عربوها المختفية وراء أقدة ضخمة كانات الفائدة محمدة إلى علم مجلوة المحافة محمدة إلى الماتات أذرعها وأرجاها مبطئة محمدة إلى

درجمة تفموق العمقل، ولا تكاد تقمدر على الحركة، وتنوء مخت ثقل رداء طويل جرجار و دباروكة ضخمة، فيضلا عن أن هذه الشخصيات تضطر إلى الكلام والفناء بأعلى صوتها، من خلال فتحة أقنعتها الواسعة، حتى يتسنى لحشد يزيد على عشرين ألف شخص أن يسمعها؛ وهذا عمل بطولي حرى بأن يقسوم به أحد محماريي الماراتون. لكن إعجابنا سيزداد إذا علمنا أن كل واحد من هؤلاء الممثلين المغنين كان عليه أن يردد ما يقرب من ١٦٠٠ بيت شعر بينها على الأقل ستة مقاطع غنائية، منها الطويل ومنها القصير، ويبذل جهدا يستمر عشر ساعات، أمام جمهور كان يلحظ، بلا شفقة، أقل زيادة في النضمة وأقل خطأ في اللهجة، في أثينا، حيث كاله الذوق رقيقا مرهفاً، حتى عند العامة، كما يقول ليسنج)(٥).

إننا أسام عرض موسيقى أو؛ بمعنى أصح؛ أوبرا إغريقية تتقلص فيها الحركة إلى أقصى حد؛ بما يتفق مع جلال العرض التراجيدى، وبما يتيح الفرصة للمؤدى من أعاء هوره الكلامي وللجبوقة من أداء المقطوصات التناقية. وبلك ، حدث عنول في طبيعة العرض المسرحي عن المرحلة الشمائرية السابقة للتأريخ. وبدأت عناصر المعروة المرئية في التراجع، وضعفت لفة للجسد، وفقدت قدرتها على نقل الدلالات المعتلفة وتوليد المعاني. وقد وصل هذا الأمر إلى حدوده القصوى في «الطبيعية» التي جسدت مبلة أن العرض وشريحة من الحياةة slice of مجرد عامل ثانوى سطحى يشير إلى الثواقع والحياة.

وحلشت الثورة على مقهوم اشريحة الحياة، مثلًا أواخر القرن الشامع عشر على يد وجال المسرح من مخرجين وكتاب ومصممي مناظر مسرحية. تركزت

جهود هؤلاء على هدف مهم هو إعادة الصورة المرئية المسرحية إلى مكانتها الحقيقية، وهم يعيدون بذلك للمرض المسرحى مقومه الأساسى من حيث إنه فن سمعى / مرئى، وفن مكائى / زماني.

٣_ ليس دفاعاً عن أرسطو وإنما محاولة لفهمه

لقراً كتاب أرسطو (فن الشعر) لعله يقدم لنا بعض التصورات الخاصة بالعرض المسرحي وأهمية الدراما فيه. والذي يدعنوا إلى ذلك الحسملة الشقليدية على هذا الكتاب من خلال الأفكار الثابتة المروثة عنه، والملاحظ أن أصحاب هذه الحملة يستخدمون طريقة التركيز على فقرات معينة من الكتاب للتدليل على فكرة معينة، دول تبين موضع هذه الفقوات في السياق الكلى من نظرية أرسطو.

ومن أستلة هولاء المهاجسمين لأرسطو، الباحث جوليان هيلتون في كتابه (العرض السرحي)، ويوجه فيه انتقاداً حاداً لنظرية أرسطو ويتجاهل أفكاره حول العرض المسرحي، يرى هيلتون أن اهتمام أرسطو اقت تصب بالدرجة الأولى على التأليف الدرامي الأدبي، (¹⁷⁾، ومن ثم أهمل العرض المسرحي، أو يتحبير آخر سأهمل التكوين السممي/ المرثي للعرض المسرحي،

لقد تناول أرسطو عناصر المرض المسرحى المرثية والمسموعة عندما عرض من حديثه ما للمرثيات المسرحية والمؤترات المسرحية وفن التمثيل والثناء. إنه يعرض لها على أماس ارتباطها بالدراما؟ حيث لا يفصل بين الصورة (المعرض المسرحية) والماهية (المدراما). لهذا فإنه: عندما يتحدث عن هذه العناصر، يتوجه بحديثه إلى الشاعر الدرامي من ناحية، ومن تاحية أخرى إلى المؤدى

يناقش اهيلتون، تعريف أرسطو للتراجيديا من حيث إنها امحاكاة لفحل جاد و نبيل. إلخا، ويأخذ عليه

إن استناد دهيلتون، إلى هذا التمريف دون النظر إلى الأطراف التمريف الأحريف الأعريف الأعربية بالأمريف يرتبط بالتمريف يرتبط بالتمريخين عن حيث هي دراما وفعل، بيتمما الأقوال التنالية عليه في فصول الكتاب الهتلفة ترتبط بالعرض المسرحي وعناصره في ارتباطها بالدراما.

يطرح الأرسطوة، في الفـصل السادس من كـتـابه، الملاقة بين الدراها والمرض المسرحي على النحو التالي:

ولما كانت الهاكاة التراجيدية يقرم بها أناس يقملون؛ فإنه يجب أن يأتى عنصر اللوثيات المسرحية، في للقام الأول كجزء من جسم التراجيديا الكلى، ثم يتلوه في المقام الثاني عصر! والمغنة؛ وهما وسيلما المساحة، وأعنى هنا بـ واللغسة؛ التنظيم المروضي للكلام؛ أما والغناء، فقيع مفهوم نما أولا يحتاج إلى توضيح، (٨٠).

ويضيف موضحاً الأجزاء الكيفية للتراجيدياء التي هي أجزاء كل مسرحية بصفة عامة! حيث يقول:

وطعى هذاء قان في كل تراجيديا ... كوحدة كلية ... سنة أجزاء هي التي تخدد صبغشها الخاصة، وقيصتها الدوعية، والأجزاء هي، الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكر، المرتبات المسرحية، والنفاءه⁽¹⁾.

ورلقد استخدم معظم الشعراء المراميين هذه الأجيزاء البناقية، لأنه من الطبيسي أن كل مسرحية مخترى على: عناصر للمضاهدة، كما تتضمن شخصية، وحبكة، ولفة، وطناء، وذكرة 11.1.

إن أرسطو يؤكد أهمية المرثبات المسرحية Spectracie في أكشر من مسوضع، وفي ترتبب مدين قبد يوحى باضطراب المفاهيم لديه، واهتزاز قيمة هذا المنصر في نظريت، ولكن، إذا ما تم النظر إلى وضع الكلمة في السياق المحدد الذي ترد فيه؛ فإن ذلك يكشف عن مدى تقدير أرسطو لهذا المنصر سواء في النص المسرحي أو في العن المسرحي، العرض المسرحي،

يشيير أرسطو في الفقيرة الأولى من أقواله التي أوردناها، إلى أهمية المرئيات المسرحية من حيث هي شكل للعرض المسرحي يتعاون مع العنصرين السمعيين اللغة؛ و الغناء؛ في خلق العرض المسرحي التراجيدي واكتماله؛ فالتراجيديا عند عرضها نختاج إلى الصورة المرئية التي تتناسب معها حتى يتحقق هدفها في إثارة عاطفتي الخوف والشفقة وإحداث والتطهير، وما يقال عن الشراجيديا يمكن قوله عن أى نوع آخر من أنواع الدراما، أو أي نوع آخر من العروض المسرحية. وبذلك، كأن أرسطو يؤكد الارتباط الوئيق بين الماهية (الدراما) والصورة (العرض المسرحي) حتى يحدث اكتمال التراجيديا. هذا من ناحية، ومن ناحية أحرى يطرح أرسطو فكرة مهمة يمكن استنتاجها من هذه الفكرة؛ وهي أن المؤدى عن طريق المرثيات المسرحية وعنصرى اللغة والغناء يحاكي هو الآخر أناساً يفعلون، وبذلك لم يعد الأمر قاصراً على الكلمة بوصفها وسيلة للمحاكاة، وإنما هناك وسائل تعبير أخرى تتعاون مع الكلمة لإثراء النص المسرحي أو العرض المسرحي.

وفى الفقرتين التاليتين للفقرة السابق مناقشتها، يواصل أرسطو إشارته إلى عناصر المشاهدة، أى المرتبات المسرحية التي يضمنها الكاتب المسرحي في مسرحيته. هذه العناصر قد ترد في نسيج المسرحية، سواء في حوار الشخصيات أو في غناء البعوقة أو على لسان راو، كما قد تأتى .. وهذا واضح في المسرحية الحديثة .. في صورة إرشادات مسرحية الحديثة .. في صورة إرشادات مسرحية الحديثة .. في صورة ..

هذه المناصر لدى الكاتب المسرحى تشيير إلى مكان وزمان القمل الدرامى Dramatic action، وتشير إلى هيئة الشخصيات المسرحية وحالاتها الانفعالية وطرق الأداء للمشاهد التمثيلية، أو طرق غناء المقطوعات الغنائية، وإلى الحركة المسرحية في بعض الأحيان.

بذلك، يؤكد أرسطو أهمية المرثيات المسرحية أو عناصس المشاهدة في النص المسرحي، انطلاقاً من أن الدراما Drama هي فعل مؤدى، مسموع ومرثى، يتمامل مع المكان والزمان، وأيضاً انطلاقاً من أهمية هذه المرثيات لإثارة القارئ، وأهميتها لمساعدة هذا القارئ على تكوين العمورة المسرحية المناسبة لتجسيد الدراما وحتى ترتبط العمورة الماهية ارتباطاً عضوياً.

ويحمدر أرسطو المؤدن والقسائمين على المسرض المسرحي من خطورة انفصال الصورة عن الماهية الأن في المسرحي تلا تشويها للدراما وتعطيلاً الأهدافها. وهذا يتحقق في خميره معاصريه من المغالاة في استمخدام المرتبات المسرحية استخداماً لا يحقق هدف التراجيديا أو هدف الدراما بصفة عامة اوذلك لأن من يقومون بالعرض المسرحي قد:

«يستخلون الوسائل المرثبة كى لا يشيروا إحساماً بالخوف، وإنما ليبعثوا مجرد إحساس بالاستبشاع والرعب، وإنما هم بهلا بعيدون تماماً عن هدف التراجيديا، وطبيعتها، لأنه ينبغي ألا نطالب السراجيديا، وطبيعتها، لأنه مسببات المتمة، ولكن نطالبها فقط بمتمتها الخاصة بها، وطالما كانت المتمة التراجيدية تتمثل في الشفقة والخوف، وأن الشاعر مازم بتوليد ذلك من خلال محاكاته، فيتضع بعضنها الشاعر أحداث قصنه (۱۱).

التحلير نفسه يوجهه أرسطو للمخالفين في استخدام المؤثرات المسرحية المسموعة أو المرثية:

اللك هي القواعد التي ينبغي على الشاعر مراعاتها، كما ينبغي عليه ألا يهمل ما يجذب الحواس أي المؤثرات المسرحية. فمع أنها ليست من الأمور الجوهرية الهامة إلا أنها من لوازم الشمر اللرامي ومتطلباته ولكنها أيضاً مكمن الوقوع في الزال؛ (۱۷۷.

ولا يفوت أرسطو الإشارة إلى مدى أهمية المثل في المرض المسرحى؛ إذ هو العنصر الفحال الرئيسي الذي عن طريقه بدرك المتفرج المعنى المستهدف في العرض، ويتحقق التأثير المسرحي المعين، وقد وجه نقداً حاداً للمستشلين في عصره الذين أسرفوا في الحركات والإشارات دون ضرورة:

ومن المنقد أن المتفرجين لا يدركون المتي المستهدف، مالم يضف المشلون من عندهم شيئاً. ومن ثم، فهم يسرفون في أداء حركات معمددة، شأتهم في ذلك شأن الأردياء من نافحى النايات، اللين يتاوون ويدورون حول القرصم، أو وهم يدفعون قائد الجوقة بختونة المراجيديا نفس العرب، وهو نفسه ما يأخد على المسئون القدام، عني ما يتخدون والإسبى وهو نفسه ما يأخد ولقد احتاد ما يدوي على المسئون القدام، على ونفلك بسبب والمنتبذ على المسئون القب القردة، وذلك بسبب ما للتعديد قل الحروة على ما يأخد المالتية في الحركة عند تمثيل أدواره، وفقس الذي يعطق على المناتبة في الحركة عند تمثيل أدواره، وفقس الذي يعطق على بنادوس أيضاً (11).

لقد رأى أرسطو أن قيمة العرض للسرحى تتوقف على مهارات الممثل وعلى أسلوبه. ولذلك، يحدد العلاقة بين الممثل والنص كسما سبق أن حددها فيمما يخص المؤيدات المسرحية والمناصر المسموعة. إنه دائما يؤكد أهمية الارتباط الوثيق بين العسرضى (الصورة) والدراما (الماهية).

ومن يتأمل انتقادات أرسطو للمغالاة في أداء المعلين ومبالغتهم، وأيضا في استخدام المرثيات المسرحية والمؤارات المسرحية وكل ما يثير الحس، قد يرى أن أرسطو ينشد أدبية النص المسرحي، لكن إذا تبينا عصر أرسطو، وهو القسرن الرابع ق. م، الانضح سبب هذه الالتسقادات في القرن الرابع ق. م قد وصلت إلى حالة من التدهور، خاصة في الشراجيديا؛ إنه عصر أفول المسرح الإغريقي، حاصريه، فانضحت له الهمورة، ورصد أسباب فساد المسرض المسرحي عندما لا يتناسب مع النص النوامي المقدم.

وقد يفسر هذا بأنه يفضل القراءة للأحمال المسرحية عن مشاهدتها، طالما أن المروض المسرحية أصبحت مليقة بالمبالغات المرثية والمسموعة بصورة مخيفة. لهذا، رأى أنه في الإمكان:

«إدراك قيمة المسرحية، بمجرد قراءتها فقط. على هذا فإن التراجيديا ... من كافة الوجوه الأخرى ... هي الأسمى والأفضل، لأن هذا العب ... الذى ذكرناه ... ليس جزءاً أصيلاً فيها 1921.

وأرسطو هنا يحترم خيال القارئ وقدراته العقلية في إمكان تصور هذه المسرحية عند قراءتها، لأن الدراما ليست أدباً وإنما تخمل في طبيعتها القدرة على دفع القدارئ إلى تمثلها وتصورها مسرئية، وذلك لأنها شخصيات تفعل وتتحرك وتعيش ليس في الماضي وإنما دائما تتخلق أمامه في الحاضر الذي هو حاضر القارئ نفسه. كأن أرسطو يؤكد لنا أنه حتى أثناء القراءة يظل المسرض صائلا في خيال القارئ؛ وذلك لأن والشئ المسرحي) ليس وشيقاً أديباه؛ لأنه بالتحديد ليس شيئا: فحى في النص المكتوب، هناك الممثل دائماه (10).

٤ - الدراما: الكلمة والحركة:

هل يمكن للدواما أن تتحقق بوسائل أحرى عدا الكلمة؟ إنه سؤال يطرح نفسه دائما عند مشاهدة عرض مسرحى يعتمد أساساً على الرقص أو على الجركة التمبيرية التوقيعية، وتغيب فيه الكلمة أو تتوارى ويتم تهميشها.

سبق أن أشار أرسطو إلى أن الدراما محاكاة لفعل باستجدام اللغة، وقد ركز على الشعر الدرامى، لكنه ... من ناحية أخبرى ... أشار إلى إمكان أن يقوم الراقصون بالخاكاة، وذلك عن طريق الحركة المزونة التي يصنعون بها الدراما، أى يجدون الفعل الإنساني، وقد أشار إلى ... خلك في إشارة واحدة بقوله، ٤.. كمما أن الراقصين ... أيفساً .. يعسسووون .. عن طريق الحركة الموزونة ... أيفساً .. يعسسووون .. عن طريق الحركمة الموزونة ... شخصيات، وانفعالات، وأنعالاً (١٦٦). وبللك يرى اللغام أن الراقم في عمله هي أرسطو أنه إذا كانت وسيلة الشاعر الدرامي في عمله هي البعد العبيمية (اللسائية) أى الكلمات، فإن الراقس وسيلته التعبيرية هي لفة أخرى يتحدث بها الجسد من إيماء و أرازة وحركة.

وقد تجاهل النقاد الغربيون ـ عندما تناولوا أرسطو وكما تناولوا أرسطو وكم المسيوة الوسائل المسيوة الأسراء وهذا يمود بالدرجة المسيوية الأخرى في صنع الدراماء وهذا يمود بالدرجة الأولى إلى تغلفل المقبدة المسيحية في الغرب وإيمانها بالكلمة التي هي من عند الله؛ لأنه ـ كمما في إتجبل يوحنا في الإصحاح الأول ـ وفي البدء كان الكلمة، والكلمة كان عند الله؛ ، وكان الكلمة المه، لهذا، يلفنا الكلمة المه، لهذا، يلفنا الكلمة المه، قي الرابها التعريق مكانة عالية في الرابها التعريق مكانة عالية في قدراتها التصويرية مكانة عالية في قدراتها التعريزية مكانة عالية في الأداب الغرية مكانة عالية في الأداب الكلمة في الأداب الغرية مكانة عالية علية علية عالية عالية

بينما في الشرق، ويخاصة في البابان والعمين والهند وإندونسمها، يحتلف الرضع؛ حيث تلمب المحركة دوراً كبيراً في المعتقدات والغنون الخاصة بالشرق. لهناء نقد ظل الشرق يحفظ بالرقصات الدوامية مثل مسرحيات الس

دوه 00 باليابان ومسرح كالاكالى Kathakali فى الهند. وقد ظهر الاهتمام الكبير بلغة الجسد فى أقدم كتاب عرفته البشرية عن الدراما والمسرح، الذى وضعه البراهمي وبهاراتاء Baharata إيام الإله دبراهمية وعنوانه (نائيا شاسترا Natya Sastra) أى دبراهماة ـ وعنوانه (نائيا شاسترا Natya Sastra) أى دوافين الرقص الدرامي والمسرحة.

يتفق (بهاراتا» مع «أرسطو» في أن دالدراما محاكاة للإنسان وعواطفه وأفعاله والبيئة كلها. إنها محاكاة تخول الواقع الحقيقي إلى واقع فني» (۱۷).

وقد كنان بهاراتا أكثر وضوحاً من أرسطو؛ حيث ترتبط الدراما عنده مباشرة بالتمثيل أو بالمؤدين بصفة عامة، سواء كانوا راقصين أو مغنين أو عازفي موسيقي. فإذا كانت السمة الميزة للفن الدرامي هي اتصوير كل الحالات في العالم؛ (١٨٠)؛ فإن هذا يتم بواسطة حركات وإيماءات الممثل gestures (١٩٠). لهذا ، فإن الرقص لدى بهاراتا، وفي السرح الهندي بصفة عامة، لا ينفصل عن الدراما؛ يل هو جزء أساسي في المسرح السنسكريتي والشعبي في الهند. ولهذا، الرقص لغته الخاصة التي تعتمد على الحركة والإشارة والإيماءة. وقد اهتم بهاراتا بالحركة اهتماماً كبيراً، وحدد. على سبيل المثال. لحركة الأيدي سبمأ وستين حركة دقيقة تشكل لغة خاصة لها دلالاتها المحتلفة ومخقق المني الكلي للمرض. إن وهذه اليسد تتسحسرك لكي تمثل دهنا، والآن، «الحاضر»، وتمثل «المكن» وتشبه الجمار» (٢٠). إن المهم هنا، في إشارات (بهاراتا)، أن وحدات الحركة تشكل لغة يمكن استخدامها في تصوير أفعال الناس وتصوير بجاربهم. إنها لغة بالاستيكية تشكيلية في الفراغ، ذات كثافة عالية وذات قدرة كبيرة على بجسيد الفعل مباشرة.

عناما استعمر الغرب الشرق، بخاصة الشرق الأقهى، اكتشف مسرحاً آخر مغايرا لمسرحه في بلاده. وبدأت حضارات الشرق القديم تأثيراتها في ثشافة الغرب

وإبداعاتهم، خاصة في القرن التناسع عنشر لدى الرومانسين.

وقد جدابت الرقصات الدرامية بالشرق الأقصى أنظار منظرى المسرح الغربي ومخرجيه ومؤلفيه منذ أواخر القرن الناسع عشرة فانجمها نحو استلهام تقاليدها بصفة خاصة وتقاليد المسرح الشرقي بمسفة عامة . وتفاعلت هذه التقاليد مع تقاليد مسرح الكلمة، وأسفر هذا عن مسرح جديد تختل فيه لفة الجديد مكانة مهمة أخلت في التعلورة عما أدى إلى إفراء اللغة المسرحية وتنوع وسائلها التعديدة عددة وسوع وسائلها

وظهرت هذه المؤارات في أفكار رجال المسرح مثل ومايرخولد، و فآرتو، و كوكسر، ووبريخت، وغيرهم. طرح ما يرخولد مفهوماً للعلاقة بين الحركة والكلمة في المسرح الماصر ومسرحه الشرطي حيث يرى:

وأن المسرح الشوطى، بعد أن يحطم الأضواء الأمامية، سينزل بخشية المسرح إلى مستوى الصالة، وبعد أن يبنى تطق وحركة الممثلين إيقاعياً، سيقرب إمكانية انهماث الرقص، أما الكلمة فمسيكون من السهل أن تتحول في هذا المسرح، إلى صرخمة ملحنة وضممت تمومية (٢٢).

وه أنشونان آرتو، دها إلى ضرورة اهشماد العرض المسرحي على لفات أخرى غير لفة الألفاظ:

وإنى أعى تمام الوعى أن لفسة المسركة والإبماءة والرقص والموسيقى أقل قدرة على خليل مشاعر الشخصية، أو الكشف عن أذكارها، أو صبياهة حالاتها الشمورية بنفة ووضوح مثل لغة الألفاظ، وأكن ... من قال إن المسرح قد وجد لتحليل الشخصيات، أو لمعل العسراح بين الحمب والواجب، وغميس نعال من العمراحات في المتضايا فائد العالمية

المحلى أو النفسي التي تشغل كل مساحة مسرحنا الماصر؟ (٢٢).

ويطرح (مارتن إسلن) مضهوم أن الدراما خركة؛ حيث:

«في اللخة البونانية كلمة «دراسا» تعنى بساطة حركة. الدراما حركة محاكية، حركة تقلد أو تمثل سلوكا إنسانياً (...) والجائب الحاسم هو التركيز على الحركة(۲۶).

لقد تغير مفهوم الدراما وتغير مفهوم العرض المسرحي تتيجة اكتشاف عنصر الحركة وعنصر التشكيل الجسدى للتمبير عن الفصل الإنسائي، وقد أشار جيمس روس ... إيفاتو إلى هذا:

ارأينا كسيف كسان كسريج ينخلم بمعسرح يخاطب مشاعر المتامرج من خلال الحركة وحدها. وفي العشرينيات كان مسوح دالبوهوس، يحاول تأشيم مسرحيات لا تقوم والحبكة فيها ظلى شع سوى الحركة الخالصة للأشكال والألوان والأضواء. وكمان على الرقص الحسديث مدخسا مسة عدد مصممين مشل ممارثا جراهام وألوين نيكولايس _ أن يفتح مجالات جديدة للعبير، مستدينا بأعمال النحاتين والرسامين ومؤلغي الوسيقي. وربما كان من الأشياء التي لها دلالة أن مارثا جراهام تصف أعمالها هائمنا بأنها لبست بالبهات لكنها المسرحياته ويستخدم ألوين نيكولايس تعبير والقطع المسرحية ، لكن ناساه المسرح - المرابطين بفكرة ثابتة هي أن المسرح كلمات - أخفقوا في أن يشهموا أن أهم إضافة لطور المسوخ قى القرد العشرين ريمًا كانت الإضافة الدي قدمها الرقص الحديث؛ (١٤٤)،

وجوهر الرقص الحديث أن تنبع الحركة من الفكرة، ويصدر الفعل عن الانفعال، ويحاول الرقص الحسيث أن ينقل أدق الحسسرات والمستجارب خدلال الحركة، إنه ليس معنياً بالمشهد من حيث هو كذلك، ولكنه معني بنقل الخيسرات والمدركة، إنه ليس معنياً والاستبصارات المراوغة، غير أن هذا لا ينقص من طبيعته المسرحية كما تؤكد مازاجراهام، من طبيعته المسرحية كما تؤكد مازاجراهام، والتحوين أي بالجماليات الخارجية ـ فإن البالهيه يهستم أساساً المخطرات المخاص يهتم بالخبرة الأساسية المبدلية المؤتمل يهتم بالخبرة الأساسية المبدلية المؤتمل ويهتم بالخبرة الأساسية المبدلية المبدلية المتواص يهتم بالخبرة الأساسية المبدلية المبدل

المسرح المعاصر: ثورة أم عود على بدء؟

حدثت في القرن التاسع عشر تخولات مهمة في المسرح الأوروبي نتيجة اكتشاف تقنية الإضاءة باستخدام الفاز ثم الكهرباء؛ عما كان له تأثير كبير على الصورة المؤيد. وقد أدى هذا إلى ترسيخ التقاليد الجمالية والفنية الخاصة بمسرح البروسينوره.

وعلى الرغم من تطور المرئيات المسرحية، فإن السمة الأساسية للصورة المرئية هي إكساب عناصر الصورة صبغة المحقيقية لتحقيق أعلى قدر بمكن من الإيهام المسرحي، وقد بلغ هذا حده الأقسمي في المسرح الطبيحي في المسابت القرن التاسع عشر و وبذلك سيطر مبدأ والحقيقية Verism ومبذأ تصوير وشريحة الحياتة Slice والحقيقية of life الميانة تقليداً للمسرح الذين سعوا إلى نقل الحياة نقلا سلبياً تقليداً للتصوير الفوتوغرافي ولتحقيق مبدأ الموشوعة وانزواء الذاتية والفردية لدى الفتان.

أدى هذا التدحول إلى ابتماد صاتمى المسرح عن حقيقة أن المسرح نسق يختلف عن الحياة، ولا يقلدها، وإنما يعيد صياغتها وبعثها في تركيب فني جديد له استقلاله عن هذه الحياة. ويعتمد المسرح في تحقيق ذلك على أدواته وعناصره الخاصة في التعيير عن الحقيقة.

ومن ناحية أخرى، أدى هذا إلى فقدان الصورة الرئية للمرض المسرحى القدرة على الإيحاء والتمبير متعدد المستويات والقدرة على توليد المحانى؛ وذلك لأن عناصر العمورة تتطابق وعناصر الحياة، وتصبح مجرد علامة إشارية محدودة الدلالة. وقد نخم عن هذا ازدحام العمورة المرئية بالتضاصيل الكثيرة التى يمكن الاستغناء عن جانب كبير منها، لأن فنان المسرح مؤلفا كان أو إلى أن تتطابق الصورة المرئية بتضاصيلها الكثيرة مع الحياة، وأن تشير إلى وضح حياتي محدد. كما يهدف إلى توضيح مدى التصافها بالحياة، وبللك، بدت خشبة المسرح كأنها تمكس ما أهامها من موجودات.

وقد ظهر هذا واضحاً في النصوص المسرحية لإميل زولاً، وفي الأحمال المسرحية الأولى لإبسن وبرنارد شوء وفي عمل الخرجين المسرحيين مثل أندريه أنطوان في فرنسا، ودافيد بيلاسكو في أمريكا، وفي بدايات مسرح الفن في موسكو. (٢٧).

وفى مقابل هذا، فقدت الكلمة قدرتها على مجسيد الدراما، وفقدت أهم سماتها التمبيرية؛ وهي القدرة على التصوير والإيحاء وإثارة الخيال، وباتت إشارية توضيحية تشير بطريقة فبة إلى وضع معين: سياسي أو اجتماعي أو بيئي أو ذاتي.

إنها أعمال تقتل الخيال وتنأى بالمتلقى عن أن يكون مشاركاً مشاركة فعالة في العرض المسرحي أو حتى عند قراءة النص المسرحي، ويصدق عليها ما قاله الفيلسوف شربنهور:

وإن التماثيل الشمعية، رغم أن نسخ الطبيعة يبلغ فيسها الحد الأقيمي، لا تخفق تأثيراً جمالياً ولا يمكن اعتبارها نتاجاً فنياً، لأنها لا تقدم شيئاً إلى خيال الرائي، (۲۷).

نتيجة لهذا الوضع الفني الجمالي للمسرح في القرن التاسع عشر، ظهرت ثورة ضد مفاهيم الطبيعية الساذجة

وضد الواقعية السطحية، وقد قام بها المؤلفون والمحرجون ومصممو المناظر المسرحية، مما كان له آثاره البعيدة على تطور المسرح المعاصر وعلى النزعات التجربية فيه:

ولقد اندفع تطور المسرح في النصف الأول من القرن العشرين نحو انفجار كثير التغير في هيئته. بعد المذهب الرمزى والمرحية الهادفة جاء الملحب السيريالي وأتي مؤلفون مثل ستريندبرج وبيرانديللو بشخصيتهم الخيرة وعىالمهم الكامن مخت الواقع وأعمد برخت مسرحه اللحمى. وهزت الطليعة والبوليفارة وأصيح كل شع ممكناً، حتى مسرحيات يونسكو أو بيكيت المضادة. (...) وطالب الخرجون بالسيناريو بدلا من النص حتى يخلقوا بأنفسهم امجموعة، مسرحية. وعندما أنولت والكلمة عن على عرشها لصالح طرق تعسيسر أخسرى ترك الخطوط مكانه للمقطوعة الموسيقية والقيادة المثيرة إلى الإيقاع، والقوة الصوتية والضوئية والمكانية في مجموع لا يغلب عليه النص. ومن الآن فصاعداً، ستمتبر فنون الشعر شيئاً عتيقاً، إذ لايمكن فبصل الكتبابة المسرحيسة عن التكنيك (٢٨).

إن تطور العرض المسرحى يتمثل في تأكيد الانجاهات المضادة للراقعية Anti - Realism والنجاه المصاصر المضاد للمسرخ Anti - Realism على طايع للسرحة أو التمسرح Theatricality المضاد لمبدأ والمحقيقة Verism براكيد دور الممثل من حيث هو عنصر رئيسي مبدع في العرض المسرحي، قادر عن طريق إمكاناته الجسدية والمسوقية على إثارة المتفرج وتضيير الحقائق الكامنة فيه وفي واقعه، وإشراكه في التجربة المفية من أجل مخقيق يقطة روحية وبنفسية، أو يقطة اجتماعية وسياسية. واندمج بذلك التمحيرين السمحي بالتكوين السموي انتماجا يحقق

للعرض المسرحي طابعه الممينز من أنه فن زماني ا مكاني، ومن حيث إنه فن سمعي / بصرى:

«إن الكلمات للسمع، أما البلاستيكا فمن أجل المين. وهكذا يعمل خيال للفرج تخت ضغط ألرين: يمسرى وسمعى. والفرق بين للسرحين القديم والجديد، هو أن البلاستيكا والكلمات، في للسرح الجديد، يخضمان كل لإيقاعه الخاص، ويتواجدان في عدم تطابق أحياتًه (۲۷).

لقد مخطم الجدار الرابع Pourth Wall بزيفه، وتفيرت المبادئ الجمالية والتقاليد الفنية في الكتابة المسرحية وفي الإخراج والتمثيل والسينوجرافيا. ولم يعد المسرح نسخا للحياة وإنما أصبح مضما يقوم بتشريح الحياة ويخترق ما مخت الجلد ليبرز حقيقة الرجود، ويمبر عنها بعناصره المسرحة الخاصة، وأهمها على الإطلاق المؤدى؛ اسواء كان ثمثلاً أو رافضاً أو مغنياً.

إن المسرح المعاصر، «بتقنياته البحديدة» يعود إلى المسرح القديم في البونان وإنجلسرا والبابان والهدد وإندونيسيا، من خلال تأكيده أهمية المشل في العمورة المرثبة، و تأكيده أهمية للمشل كونها لغة حية للدراما المعاصرة وللعرض المسرحي الذي يجمع هذه الدراما.

لقد بخلى هذا في مسرحيات صمويل يبكت ويونسكو وهاندكم، وفي أعمال الخرجين المعاصرين أمثال: جورتونسكي ويتر بروك ومينوشكين ومازنا جراهام وغيرهم. وقد بدا واضحاً في بعض المروض المسرحية المتميزة التي قدمت في مهرجان القداهرة للمسرح التجريبي في دوراته الست السابقة، مثل المرض الألماني (جلسة سرية) عام ١٩٨٩ والمرض البلغاري (دون جوان) عام ١٩٨٩، والمرض الفرنسي (أجاكس) عام والمرض الواست) عام

۹۹۳، والمرض الإسباني (حلم متتصف ليلة صيف، والمحرض البلجيكي (رابتوس) عام ۱۹۹۳، والمرض الياباني (معمار الليل) عام ۱۹۹۶.

وظهر أيضاً في بعض العروض المسرحية المصرية التي حاولت تحقيق المقهوم المعاصر للعرض المسرحي كما في (الملك لير) إخراج محمد عبدالهادى، (عطيلو) إخراج سيد خاطر، (حكايات صوفية) إخراج عصام السيد، (اللعبة) إخراج عضام المسيد، والفيظائية) إخراج محمد حلمي وبعض العروض العربية مثل العرضين التونسيين (ساكن في حي السيدة) و(الداليا) والعرض اللباني (اللجب السرى).

٣ _ خاتمة:

إن الحقيقة التي يمكن أن نخرج بها هي أن العرض المسرحي فن سممي/ وبمسرى، وسيظل كللك في جميع صوره وفي مختلف أساليه. وسواء وجنت الكلمة

أم لم توجد، فإن العرض المسرحى لا يتخلى عن الدراما ولا تنفصل هى عنه، فالعلاقة بينهما علاقة وجود وحياة فالممل الدرامى يبحث عن حياته التى لن تتحقق إلا عن طريق المؤدى أمام الجمهور، وكذلك العرض المسرحى دون دراما لا تقوم له قائمة؛ حيث يصبح بذلك مفرغا من مضمونه، ويفدو مجرد حركات أو صرخات أو ألوان وأصباغ دون معنى.

والمسرح الماصر يواصل، في بخماريه المختلفة والمتباينة، السعى نحو الوصول إلى لفة جديدة غقق قدراً أكبر من التواصل وتتفق وروح العصر. هذه اللغة متغيرة وتختلف من عصر إلى آخر، لكنها دوماً لا تفقد خصوصيتها الدرامية وقابليتها للتمثيل.

ومجالنا في التجريب المسرحي يقع في هذا النطاق، ألا وهو البحث عن لغة مسسرحية جديدة تعيد إلي الجمهور الثقة المفتقدة في المسرح العربي المعاصر.

الهوابش،

- Van Kestern: Towards a theory of the theatrical performance, and its history" in "Performance Theory" Heari Schoeumskers (1) (ed), vol., 16117, Utrecht, June 1986, p.19
- (٣) متائل نابيند: «البحث عن البقائي»، في كتاب: البقائية، غرير: أشلى موتافير، ترجمة: محمد عصفرر، عالم الممرقة، العدد (٥٣) بالكويت، مايو ١٩٨٢.
 م ١٩٨٨.
 - (٣) إرنست قيدر: خرورة القن، ترجمة: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت (د.ت) جر.٣٩.
 - (٤) فيرغى غاتشف: ألوهي وألفن، ترجمة: نوقل نيوف: عالم المرقة، العدد (١٤٦)، الكويت، فبراير، شباط ١٩٩٠، ص ١٩٠.
 - أوديث أصلان: فن المسرح، ترجمة: سامية أحمد أسمد، البوء الأول، الأنجلو الممرية، القاهرة، ١٩٧٠ ، من ص ٢٩٨ ـ ٢٩٩.
 - (٢) جوليان هياتون، تظوية العوض المسوحي، ترجمة: تهاد صليحة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة التقافة، القاهرة، ١٩٩٣، ص.١٩٠
 - (۷) المرجع السابق، ص۲۷.
 - (A) أرسطود فن الشعر، ترجمة: إيراهيم حمادة، الأنجلو الصرية، القاهرة، ص. ٩٥٠.
 (A) المساود فن الشعر، ترجمة: إيراهيم حمادة، الأنجلو الصرية، القاهرة، ص. ٩٥٠.
 - (٩) المرجع السابق، ص ٩٦.
 - (۱۰) المرجع نقسه، ص ص ۹۳ ـ ۹۳.
 - (١١) المرجع نفسه، ص ١٤١.
 - (۱۲) الرجع نفسه، ص ۱۵۲. (۱۳) الرجع نفسه، ص ۲۲۹.

- (١٤) المرجع نقسه، ص ٢٣٠.
- (١٥) حمادة إبراهيم: التقنية في المسرح، الأنجلو المعربة، القاهرة، (د.ت)، ص.٩.
 - (١٦) أرسطو: مرجع سابق، ص٥٦.
- Varadpande M.P. "History of Indian Theatre" New Delhi, 1987, P.272.
- (17) Baharata."The Natya sastra" tr. a Board of Scholars, Delhi, 1981, p8 (NA)
- Ibid. P 10. (14)
- (۲۰) Ibid. P. 139 and P. 151
 - (٢١) فسيقوك مايرخوك، في أقفن المسرحي، ترجمة شريف شاكر، الكتاب الأول، تار القارابي، يبروت، ١٩٧٩ ، ص ص ٨٥ .. ٨٠.
 - (٢٢) جميس روس الهائز: المسرح العجريين من صعائسالالحسكي إلى اليوم، ترجما: فاروق عبد القائر، دار الفكر الماصر، القاهرة ١٩٧٩، مر١٩٠.
 - (٣٢) مارتن إسلن، تضريح الفواها، ترجمة؛ أسامة فتوقيى، دار الشروق، عمان، الأردن، ١٩٨٧، ص ١٥.
 - (۲٤) إلمائز: مرجع سابق، ص٨٥.
 - (۲۵) للرجم السابق، ص ص ۸۵ ــ ۸۱.
 - (۲۱) للرجم نقسه، ص ۲۱.
 - (۲۷) قسيقولد مايرخولد: مرجع سايق، ص ص ٤٨ ــ ٤٩. (۲۸) أونيت أصلان: مرجع سابق، ص١٥.
 - (۲۹) قىيلوك مارخوك، مرجع سايى، ص ٧٨.

أصول التجريب في المسرح المعاصر النظرية والتطبيق

هناء عبد الفتاح *

المدخل

تمود أصول مصطلح وغريب، إلى الكلمة اللاتينية «experimentum» ، وتعنى «البسروث» أو المساولة . ومن المؤكد أن هذا المصطلح لم يكن له علاقة بالمسرح فى زمن روما القسديمة . ولا يصنى هذا أن الرومان لم يسخوا عن صيغ أينيسة ومسرحية جديدة ، أو ابتكار طرق إبداعة متنوعة ، فرضتها طرائق الحياة العامة والفردية .

وهناك تساؤلات متباينة، تبحث عن إجابات وردود جوهرية حول أطروحات (التجريب»: جوهره ــ طبيعته ــ وحول الأعسمال المسرحية التجريبية. ومع ذلك علينا ــ بداية ــ أن نستوضح تلك الشكوك المتعلقة بمصطلح (التجريب) ذاته وأساليب تناوله.

أسئلة المسرح

التساؤلات، هنا، كثيرة وملحة:

فسما عسلاقة التسجريب Experimentation وبالطليعية ومساء و المكن أن يكون كل ما يطلق عليه

 مخرج وأستاذ مساعد في مادلي الإخراج والتمثيل بمعهد الفنون المرحة _ مصر.

البتكار، هو إبداع وتجديد يدخل في أطر التجرب، ؟ أيمثل مختلف أشكال التغير _ وإني هنا أبتعد عن مسمى والتجريب، عن قصد مشاركة إبداعية في تطوير مسرحنا المعاصر؟ ثم: أيلمس والتجريب، في معظم بجاريه مفردة واحدة بعينها من مفردات العرض المسرحي، أم أنه لابد أن يحوى مفردات أخرى تقام عليها عمليات التجريب الفنية ١٤ أيكون الأمساس المصوهري لإبداع مسرح بجريبي هو الصياغة الجديدة أو الشكل الجديد في الدراماء باعتبارها قاعدة لها أهميتها الكبرى في خلق العمل المسرحي؟ وبعد، ألا تختفي وراء هذه التساؤلات رسالة تدفع المسرح، بدوره ، إلى أن يضع لنفسه هدفا يحققه لتفرجيه؛ وهي رسالة تقف مبدئيا _ وربما قبل كل شئ .. عند الطبقة الأدبية للعمل المسرح، في جوهره؛ وهل يمكن لهذه الطبقة _ كذلك _ أن تتخلق عبر الصياغة المسرحية برمتها لعالم من الأحداث المسرحية، والفضاءات المسرحية، وتختلف أشكال الديكورات، والصوتيات، والإضاءات، لتصاغ بالتالي في

معان وصيغ مسرحية استعارية جديدة اأنكون طبيعة التجريب طبيعة متغيرة أحادية غسير متكررة؟ وما جوهر تلمك الأرض المتي يقمام فوقهما التجريب في معظمه؟ ألا يمكن أن تكون نبتا احضر عوده بعد أن زرعت مجارب الهواة وأعمال التظاهرات المسرحية Para teatraina خارج الملبة ا أيكون التجريب في معظمه، بهذا المنطق، واقما فنيا خارجا عن حدود المسرح الحترف أو المهني أو الأكماديمي؟ أفي مقدور ذلك المبدع ـ الذي مخمما إبداعاته في تطوير مستمر لأساليبه _ أن يستغل هذا والزخم، من تلك الدخيرة المسرحية المتسمة بطبيعتها التجريبية؟ ثم.. ألا يدفعنا هذا _ عند الرجوع إلى هذه الذخيرة واستغلالها وفقا لحاجتنا إليها _ إلى القول بأن المسرح يحمل في تكونه ومسوغاته خصائص التجريب، أو يتضمن إبداعا للجديد المستحدث، أو يخلق مسرحا بحريبيا خالصا؟ أيكون التجريب _ في نهاية الأمر_ المتضمن داخله خصائصه الفنية المتفردة، واقفا بالمرصاد ضد الأحداث الحياتية العارضة، والصيغ المستهلكة الستخدمة في عالم المسرح، لتحل محلها صيغ جديدة، تكون في مجملها أعمالاً فنية مبتكرة، تبتكر بدورها مسرحا طليعيا؟ وإلى متى ستحيا «الطليعية» ؟ وما تلك الأطر التي تخسم قضية أن يكون هذا العمل الفني طليعيا أو لا يكون ؟

كثيرة هذه التساؤلات، ويمكن لنا أن نضاعفها، وممها تزداد شكوكنا وبنقصنا اليقين! ولكن من المتعارف عليه أن جسميم أشكال التطور في «الرؤية الفنيسة الإبداعية»، بل نشره أية نظرية متماسكة، يتشكلان بفسضل طرح الأسمئلة الشباينة. ولا يعنى هذا، على الإطلاق، أننى أرى أن تساؤلاتي قد صمفتها بشكل محكم، أو أنها أسئلة أكثر جوهرية من غيرها، فمن للؤكد أن أسئلتي تدور حول أطروحة «التجرب»، وهي بهذا للمني ليس بإمكانها أن تستحيب للهواجس التي

تكتفها الشكوك حول الطبيعة الشكلية للتجريب، أو تبحث عن ماهيته وجوهرها

وكى نقترح إجابات بعينها يكمن في داخلها إمكان اقتناعها بما تطرحه وإقناعها بما تعرضه، فلابد لهذه الإجابات أن تشمل خصائص تتسم بشمولية الطرح ولذلك، فعلى أن أصود في أطروحتى إلى الصديد من الأمثلة، المتسمة بطبيعتها الكاشفة عن ابتكارات ودراماتية (من الدراما)، مسرحية معددة المعالم؛ تتناول ابتكاراتها الاكتشافية عددا من القرون تشكل خلالها الفن المسرحي في ماضيه القريب، وحاضره المعاصر.

إن كثرة الأمثلة ستكون منتقاة من تجريب هو جزء لايتجزأ من الثقافة المسرحية الأوروبية؛ ذلك لأنه فوق هذه الأرض يمكن سرعة التحرك بشكل آمن لا تشويه المزالق. وعونما عن مصطلع • يخرب _ Experiment، سأقرم باستخدام والاكتشاف، أو والجديد،

البدايات

إن ما يعد اكتشافا لميداتي الدراما والمسرع؛ كان مرتبطا بالاربب به بما شام به أيسخولوس (۱٬ عندما اكتشف محلله الثاني، وكذلك بما قام به سوفركليس (۱٬ من اكتشاف محله الشالث؛ ومن هنا نشأت أغان يلفها المحوار والعالم المسرحي للتراجيديا والكوميديا، يقتحمها «البروناجونيست Protagoniat في مكان أكثر أمنا، والبروناجونيست وكالم الكثابين بشاون في موارتهم أكثر الأشكال تركيبا لماهية الإنسان في مواجهته الآلهة، والأساطير، والأقدار، والدولة، والماضي، والأوامر والنواهي

والتجريب في هذه الحالة ـ يقلل من ظاهرة واللايقيزة وإننى عن قصد أستخدم هذه الكلمة ـ التي منعت المسرح من بلوغ فرى سمائه ـ حيث كانت مجرد وسائرة يحجب رؤية ديمومة ضوء الشمس الطبيعي، نما حجب بدوره عنا نور المرفة والتنزير، ليحل

الليل بظلامه الدامس، ويحرم البشرية من ذلك الوجود المشترك بين الطبيعة والفضاء الذى تسبح فيه المسارح المفتوحة، أو تدفنها في مبان محكوم عليها بفضاء اصطناعي، وضوء صناعي. فمسرح عصر النهضة ... وهو الذي نعني به ما حدث ... قد قرب خشبة المسرح من اللوحة التي تتمامل مع المنظور، ولكنه لم يضع حدودا للموضوعات المطروحة، ولا لأماكن الأحداث المنفتحة للموضوعات المطروحة، ولا لأماكن الأحداث المنفتحة

التجريب _ على مستوى النقاش حوله وبشكل لا يتفق حول تفسيره الكثيرون _ قد حدث عندما لفظ ولا المساوركي، ووضع بليلا عنه ورداء واسعا. وعلى النقيض عما هو مصروف، كانت البنات الأولى للثورة في عالم والتجريب، في لندن، ثم البنات الأولى للثورة في عالم والتجريب، في لندن، ثم الإضاءة المنظمة، وكان ذلك اكتشافا مهما له آثاره التي ترب عليها كثير من النتائج لمسالح المسرح على وجه المدارية، واستخدمت والمباتوراماة باعتبارها عنصرا المداية، واستخدمت والمباتوراماة باعبارها عنصرا المناقرة (أنه عن عنصر رئيسي قد وصع من المساتح على حديثا والسفايت مدارك التحسوب المسرحي وصح الاخراج مدارك التحسوب المسرحي وصح الكثير من التجارب مدارك التجريب المسرحي وصح الكثير من التجارب المراحة الكثير من التجارب على معظمها _ ذات طبيعة تقنية.

إن كل ما ذكرناه - آنفا - يعد اكتشافا أو حدثا إبداعيا مهما، ويمكن لنا أن نحمى عددا آخر من الخترعات والمكتشفات تخمل في معطياتها سمة «التجريب»، فقد ظهر هذا المصطلح - بداية م ملتصقا بوضوح بالعلوم الإنسانية، ثم انتشر على الفور داخل ينية الفنون ونسيجها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وارتبط التجريب - بهذا المفهوم - بالتطور السريع والديناميكي للعلوم الطبيعية؛ فأساليب البحث والنظرة إلى العلمية للاكتشاف والوجود قد انتقلت من منطقة إلى

منطقة أخرى من الحدث والإنتاج الإنساني دون معارضة كبيرة. وقد لخص جوستاف لانسون Gustave Lanson في كسّابه المعروف المنون (De La méthode dans les) (sciences الصادر عام ۱۹۱۱ تيار القرن التاسع عشر فيما يلي:

١٤ ...) إن التطور الخلاق لعلوم الطبيعة كان سبباً رئيسياً في أنه خلال القرن التاسع عشر؛ حاول العلماء بنظرياتهم المتعاقبة، طرح أساليب علمية جديدة استخدموها في بحموثهم حمول تاريخ الأدب. وقمد لوحظ، وتوقع، أن هذه الأساليب ستمنحنا تعريفا علميا خالصا للعلوم والفنون، وأنها سوف تلفى إلغاء شاملاً كل ما يخص الانطباعات الاعتباطية أو الاستبدادية في الذوق المام والأحكام الدوحماتية (...). إن النشاط الإنساني _ سواء كان عمارسوه من المدعين أو منظرى الفن _ لم يتمخط، لحمسن الحظ، حدود الأمال العريضة التي كانت البشرية تتوقعها من الأسلوب العلمي والتجريبي، للعلوم الطبيعية/الطبية ومنهجه؛ لكن القرن التاسع عشر لم يشجع مفهوم ١ الأضداد، ولم يشجع أى تناقضات! لقد اعتبر التجريب دواء لكل تقسم علمي وعسملي، نظرى وتطبيقي)^(٦).

إن الإسلوب العلمى التجريبى _ إذن _ قد أكد صمحة المرضيات التى قام بوضعها وصياغتها إصل زولا في المرضيات التى قام بوضعها وصياغتها إصل روايته دائمة الصيت: -A Roman ex و perimental في روايته كل دالأسلوب التجريبي، في المن يقترب من «الإبداع العلمي»، ويسمح بتقديم أحكام وقيسمهات موضوعية، وقبل كل شئ يتسبب في بحث الرابطة التى انقطحت منذ أمد بعيد ما بين الفن في بعث الرابطة التى انقطحت منذ أمد بعيد ما بين الفن والطبيعة.

وهناك امتداد لفرضيات زولاً، نجده في ألمانيا، عند منظر الأدب، والكاتب الروائي، ويلهيلم برلشي Wilhelm الذي نادى بأن تكون ثمة رابطة وثيقة ما بين الفن والعلوم الطبيعية:

وإن كل إيداع شعرى يدحاول أن يخرج عن حدود إمكانات الظواهر الطبيمية، وبسلك سلوكاً منطقيا، وإبطا قضية الأحداث المارضة بمبدأ التطور، لا يكون منطقه من وجهة النظر العلمية مشيئا آخر سوى تجريب عادى مطروح في الخيلة الإبداعية، تجريب بالمعنى الحسرفي، وبالمعنى العلمي لهسلذا المصطلح؛ فالشعر مي إذن موكذلك الموسيقي ليسا شيئين آخرين سوى مناشذة واستنفار ليسا شيئين آخرين سوى مناشذة واستنفار ليسا شيئون مستقطعتين من الطبيعة (١٧٠).

التجريب _ إذن _ هو إنجاز مهم للفلاسفة الوضعيين (٨) في القرن التاسع عشر، وإنجاز مهم لكبرياتهم العلمي. لقد عبر «بولشي» عن قبولهم فكرة المفهوم العلمي للفن؛ ذلك المفهوم الذي بفضله، ووفق على الأسلوب الذي يرتفع بالفن إلى مرتبة العلم، وكان كذلك تعبيرا عن التيقن من ضرورة التقدم الحضاري للعلوم والثقافة معا بشكل متزامن، بحيث لا ينقصل أحدهما عن الآخر أبدا. ويتبع ذلك نشاط تطبيقي للمسدعين المسرحيين، وكذلك مخليلات النظرين ودراساتهم؛ التي لم تكن قادرة على أن مختوى ضرورات التحريب. إن أولفك المحربين اللين كمانت لديهم شكوكهم فيما يجربونه؛ لم يملكوا الوعي بطبيعة الحداثة والجديد الذي أتوا به؛ ولم يؤمنوا إيمانا قاطما بالأهمية الكبري للمكانة التمي وصلت إليها مكتشفاتهم، ولا بإمكان استخدامها في عصور زمنية لاحقة. لذلك، فإن شيوع الصيغ الفنية الجديدة قد لحقه تعديل أو طرأ عليه تغيير؛ إذ كانت هذه الصيغ طيَّعة، تتسم بقدر من الاعتدال والتكيف، يسمحان باكتشاف الأصيل من

الزائف الذي لا يصلب عدوه للوصول إلى مسرتبسة «الجديد».

إن مصطلح التجريب؛ وفيما يخص المسرح، قد استخام للمرة الأولى في عام ١٨٩٤ . فقد وصفت جريدة (Moniteur Universel) ، في الخامس من شهر مارس من العام نفسه والمسرح الحر لأنطوانه (١٠٠ من العام نفسه (Théstre Libre Antoine) بأنه مسرح يرمى في المستقبل والى أن يكون مسرحا مجريباه (١١٠):

(-...) ومن وجهة النظر الأسلوبية الملمية، فسإن التسجسوب العلمي ... يكتب المنظر البرلندي: Stanislaw Wojcicki ، وهو واحد من رواد أسلوب البحث العلمي المنشغلين بالعلوم الطبيعة ... إذما هو ... تخديدا ... أسلوب استقرائي؛ أسلوب يعتسمند على ملاحظة الحقائق، والتجرب المفسر الملزمات معطأة على أسلس القراضي، لكي يستخرج من هلم الافراضات تتالج حول حقائق أعرى (11.).

قالفهوم الأكثر شمولية لمنطلح التجريب، - إذن هو الجديدة الذي نعرفه باعتباره ابتكارا لقيم جديدة،
تنشأ تتبجة لدراستها وضحسها وتخليلها وانتقائها، بل
وإحلال حلول جديدة قد اختبرت من قبل بفضل
التجريب. إن حركة والجديدة تحديها كذلك مرحلتان
التبتان يجب أن يضمهما للبتكر أو الجرب في اعتباره،
أ- إبداع مفهوم تنظيرى؛ أي وضع الافتراضات،
وإلتأكد من صحتها، بمساعدة التجريب الذي
يستخدم حلولا جديدة. وفي هذا المقدم يمثل
والتجريب؛ بالإضافة إلى نتالجه، قاعدة جوهرية من
قراعد الإبداع الجديد،

ب ... التنقل في أرجاء الإبداع فسوق أرض المسرح، ليمكن للمبدع أن يواجه .. بدرجة ما .. مشاكل فنية نمطية غير ضئيلة؛ ومصاعب تقليدية لا حصر

لها؛ على الرغم من أن هذا التجريب بهذا المعنى يقشرب في العديد من تجاربه من التجارب التي تطبق في حقل العلوم.

لذلك، يبقى السؤال مطروحا: ما الذى يمكن اعداره في المسرح وتجريباه ؟ أهو نشاط الخرج المشكل المفردات المرض المسرحى فوق خشبة المسرح، ذلك النشاط الذى يتصف وبالتفكير والانطباع التجريبيين، ويقترح علينا شكلا جليدا للمرض المسرحى؟! أم أن ما يطلق عليه وتجريبا من الأفضل اعتباره بعناية محاولة أو ويروقته في المسرح، لم تزل بعد تجريبا خالهما يفوق الصياغة المقترحة ومن المسرح، لم تزل بعد تجريبا خالهما يفوق الصياغة المقترحة وما يجرئب، عليه ؟ وقد يكون التجريب الحقيقى الذى يعد مادة جاهزة قابلة للتشكيل، شيفا يسم بالابتكار المجديد في المورض المسرحية الذى مسيشترك فيها فيها المجديد في المورض المسرحية الذى مسيشترك فيها فيها بعد المتفرجون، كي تصبح وثيقة مسرحية حقيقية.

في ظلى أن «التجرب» ، نظريا كان أو تطبيقيا، عليه أن يتخلق في كل منطقة من مناطق الحياة المسرحية، كذلك يمكن أن يتلاخى من منطقة ليذوب في منطقة أخرى، باعتباره الموذجا / مرديلاه أو إلهاما للإبداغ أولهاما للإبداغ والابتكار، أو أن يستنف لفسسه في دائرة من دوائر الإبداغ ليحون عليمة أخرى. وقد يكون النخلاف فقط حول المذرى الاستهلالي «التجرب» الخلفية المفنية، دون المساس بمبدأ التغيير والتشكيل المحرض المسرحي، من حيث هو إبداع فني متحديدين للمرض المسرحي، من حيث هو إبداع فني متحدد

إن حركة الإصلاح المسرحى الكبرى التي أبدعت أجيالا عدة من المنظوين والمطبقين المسرحيين تختلف فيسما بينها اختلاف كبيرا في الأطروحة، والفكرة، والمنهج، والأعراف، والصيغ الخاصة بالتجرب، وهذه الصيغ بمثابة استمرار لكل إلهامات مجربيها الذين تواصلت مناهجهم وأساليبهم، ولايزال الدور الجوهرى للتريف بهذه الصيغ هو الدور الذي لبه الفكر المسرحي

المسجل في (ماتيفستات متظاهرات) مسرحية، وفي
برامج مسرحية، وأحلام دائمة لمبتكرى والتجريب، حول
مستقبل المسرح، وهي أحلام مواجهة، دائما، يتفكير
اتباعي مكرور. وإن كتابي هذا هو فقط مجرد حلم.
كما يقول إدوارد جوردون كريج (١٦) في كتابه حول
(فن المسرح):

دأهر أمر جدير بالذكر أن يقوم البعض بهذا القدر من الضوضاء، للوقوف بالمرصاد ضد شخص يخطر خطوة تالية نحو الطريق المؤدى لتحقيق ولو جزء ضغيل من حلمه وا (١٢٥٠.

أجل؛ إن هذا الحلم هو حصيلة إما لأفكار أو لتصميمات عدد من التجارب المسرحية. وفي نهاية الأمر، فإن الغالبية العظمي من أصحاب الفكر التجريبي المسرحي ومبدعيمه، كمانوا .. وهذا واضح .. ممارسين مسرحيين؛ تباينوا فيما بينهم في مجال الإنجاز ومساره، وكذلك في نسبة موافقة المجتمع على بجريبهم. فعلى سبيل المثال، كان كريج يحترف مهنة التمثيل والإخراج، ثم تراجع بمد مرور السنوات عن الإبداع المسرحي لحساب الأطروحات النظرية، المدونة في كتبه، بل رفض التجريب القائم على هذه الأطروحات في صيغ وأشكال خالصة بحتة. وعندما زار چاك كوبوه(١٤) في فلورنسيا مسرح كريج الذى صمم له خصيصاء وكان يسمى وآرينا جـولدوني _ Arena Goldoni ، وشاهده فـارغـا؛ حيث خشبة المسرح غير مستخدمة على الإطلاق؛ سأل كوبوه المفكر المسرحي الكبير كربح: دما الذي ستقدمه هنا يا سيدى، وما الذى تعده الآن؟ أله عند ثد أجابه كريج بهمدوء: الا أحماول تقمديم شئ، إنني هنا فمقط لأتأمل!!! (١٥)، وأحيانا يكون هذا النوع من التأمل مجريباً في حد ذاته. وعلى أية حال، فمن المؤكد أن هذا التأمل يوحى ويلهم، بل بعد هذا التجريب ويهيئه من النظور النظرى. إن فكرة كسريج السوير / مساريونيت، (١٦٠)، وكذلك ارتفاع مكانة «الحركة» لديه باعتبارها مصدراً

للمسرح وجوهر إطاره، قد شكلتا الأساس النظري للكثير من التجارب المسرحية التطبيقية. أثارت فكرة السوبر/ماريونيت، ، في ذلك الوقت، كثيرا من اهتمام الخرجين المسرحيين، وألهمت الكثيرين من المدعين. ويكفى أن نذكر _ على سبيل المثال _ وبيتر شومان - ٩ ter Schuman ومسرحه (الخيز والدمي)(١٧٠)، وعلينا ألا ننسى تلك المظاهرات المعادية لهذا النوع من التجريب، وتلك الكراهية الشديدة التي واجهتها حركة التجريب برمتها، بداية من ذلك الهجوم القاسي ضد كريج وفكرته «السوير / ماريونيت» _ خاصة عندما طالب بإبعاد المثل واستبداله بدمية التوت سحنتها غضبا في مواجهة تلك المظاهرات المسادية. وقد أدى ذلك، بعد سنوات، إلى اضطرار كريج أن يمنح ادميته، مسمى جنيناء وتعريفا آخر؛ حيث أرغم على أن يقبل قدرا من التسوية والتنازل، افالسوير / ماريونيت؛ فيما قال كريج فيما بعد: ١٩هي غثل زائد شعلة ناقص أنانية ١٨٥٥. إن هذه الصيغة التي استبدل بهسا كريج صيغة أخرى ليست بجديدة، لكنها كمانت تسبدو لنا دوما هادفة، وقد أفاد منها كثيرون من الفنانين والخرجين في المسارح بمختلف بقاع العالم.

إن أتنونين آوو - Antonin Artaud (11) ، وهو أكشر الجرين في زمنه الذين أثاروا خلافا حول مسرحهم، في محاولته الوصول إلى ومسرح القسوته الذى ابتدعه، وبعد الكساره بسبب شعوره بالإحباط، إلر عدم فهم أفكاره الكساره بسبب شعوره بالإحباط، إلر عدم فهم أفكاره مسبب ثراء تجريبه واعتساده على خيرته للسرحية الطويلة، استطاع أن يسدع نظريته للاليت حسول المؤسسون والبولنديون للفسرون لظاهرة آور مسرحا المؤسسون والبولنديون للفسرون لظاهرة آور مسرحا المناسبون والبولنديون للفسرون لظاهرة آور مسرحا المناسبون والبولنديون للمسرون لظاهرة آور مسرحا المناسبون والبولنديون للمسرح الخريب الماحثون، يوهمى بالمسسر الجديد. وقد حاول هؤلاء الباحثون، يوعى متفاوت الدرجان، فك طلاسم فكرة إلى أبعد ومناسبة والمراحية، وتنشات هذه الباحثون، يوعى متفاوت الدرجان، فك طلاسم فكرة إلى أبعد ومناسبة وتنشات هذه الماحودة وتنشات هذه الماحودة وتنشات هذه المحاودة وتنشات هذه

المحساولات عند كل من بيتسر بروك (۲۲) Peter Brook (۲۲) ويوچنيو باريا (۲۱) Bagenio Barba (۱۱)، ويوچى جروتوفسكى (۲۲) Jerzy Grotowski.

التجريب والمثل

كانت هناك كتب مهمة سعى أصحابها إلى تعرف أسلاب عدم للمثل مع نفسه، ومع دوره. كانت هذه الكتب، وقت صدورها، تمثل ثورة وإنجازا فيين هاتلين. وقد دارت هذه الكتب حول تطبيقات التمثيل والإخراج، وأهمها على الإطلاق ما يرتبط بمنهج واحد من أعظم للمسرحيين المجربين في العمالم المماصر، وهو المسلح للرسحى الروسي كس ستانيسلافسكي _ K. S. Stanis-

بالقدر نفسه من الأهمية في علاقة التجريب بالمثل، يقدم كل من إرفين بيسكاتور(٢٢١) وبيرتولد بريخت(٢٤) نظريتيهما. وتمثل هوامش النسخ الإخراجية لتايروف(٢٥) وقاختا نجوف (٢٦) ومذكراتهما جزءا لا يتجزأ من التجريب الماصر. فداخل هذه الكتابات أفكار تجربية تختلف فيما بينها في درجة الابتكار، والجدة، والتثوير، ودرجة نفعها. فبمضها هو تعبير واضح عن االلارغبة، أو الصرخة أو التمرد في مواجهة واقع خثبة المسرح وتطبيقاته، أكثر من كونه مجرد تعريفات وأتساق لفعل التجريب وحدوثه: حيث لَفظ المسرح من المسرح، والممثل من العرض المسرحي، وتخلص المسرح نهائيا من الماكياج والأزباء. كما يرى ڤاختانجوف. إن بحوث ڤاختانخوف البنيوية لم تكن مجرد توهج أو مؤشر يرينا اكيف نهدم بداية لنشيد البناء فيما بعد؛، بل كانت رغبة خالصة في بناء أساس متين للمسرح المعاصر. ونشير هنا بالكاد إلى بعض التظاهرات أو بعض أنساق النظريات التي نكتشف أنها ستتباين وتبختلف في مدى مجريبيتها ونضجها الفني من عدمه، وعلينا بكل ما نملك من اقتناع ويقين الاعتراف بها جميعاً ، باعتبارها سندا قويا وجوهرا أساسيا يشير إلى ظاهرة التجريب المسرحي، في أفضل صوره، خلال القرن العشرين.

لقد قدام المجربون المسبرحيون، في هذه المرحلة التاريخية، بحماس بالغ، بأول مرحلة مهمة من التجديد: مرحلة إبداع المفهوم النظرى وخلق الافتراض الأساسية ومؤدى هذا الافتراض أن فن المسرح يختلف عن الملوم المنطورة، وأن النظرية عليها أن تتواصل والتعليق الذي يتخلق منها في بعض الأحيان، وأحيانا أخرى يتطلب الأمر تواصلاً للتدخل الفيرى في مسرحلة الإبداع. ولاتقل أهسمية عن ذلك تلك الخطوة التي يتم فيها التحقق والتشبت من المفهرم النظرى بمساعدة التجريب كللك؛ إذ تمثل هذه الخطوة أساسا لحدث التجديد.

وبدرجة من الوعى النقمدي والتاريخي، ترى أن هذه الحقيقة يؤكدها الكثير من التطبيقات. فجوهر المسرح التجريبي يلبغي أن تؤكده المعمليته، عكما يرى بعض المبدعين. وبوعى كامل، أطلق المصلح المسرحي الكبير ايبچى جروتوفسكى (٢٧) على مسرحه (معسال). وعندما أحدث إنجازا عالميا كبيرا، فإن جروتوفسكي توقف تماما عن تطبيقاته فوق خشبة المسرح التي أثارت تغيرات مهمة في المسرح العالمي، ووضعت تطبيقات المسرح في حاجز ذى قضبان متوازية، بالمعنى الحرفي لهذا الوصف. لقد أبدع جروتوفسكي بمدينة فرنسواف البولندية ما أطلق عليه ١ جامعة البحث، فما الذي أراد جروتوفسكي الوصول إليه؟ أراد التوغل داخل منابع المسرح ومصادره الأولى؛ والوصول إلى ذلك الإنسان الحقيقي المنفرس حتى النخاع في الصدق والأصالة؛ ذلك الإنسان الذي لا يتمقنع بالكلب؛ ذلك الذي يضدو مسدها جديدا للواقغ/ الحياتي:

وباسم أى شيء اخترق جروتوفسكى _ إذا ...
ما هو خارج عن المسرح؟ يمكننا أن تعامل
مع هذا الإبداع باعتباره إبداعا لا يتجزأ فيه
المسرح إلى ممثل ومتفرج منفصلين؛ أو أنه
على مسنتوى الحكاية أو القيصة؛ مسرح

لايرمى الوصول إلى بناء نسق من الإشارات الفنية) (۲۸۵).

إنه قبل كل شع مسرح علينا أن نمامله باعتباره إبداعاً، لا يتجه نحو تقديم عروض مسرحية بعينها. ولهذا، فهو مجرب متتال في سلسلة من التجارب التي ينبغي لها أن تكون بطبيعتها وبالضرورة ظاهرة وللمسرح البديل .. Alternatve Theatre أو لحالات التمسرح التي تبدو تظاهرات مسرحة تتسم بسمة ديالكتيكية فنية.

الذي يستند إليه - إذا - تجريب كهذا؟ لقد تساعل هؤلاء الذين أبدعوه؛ لم تساعل فيما بعد أراعك الذين لاحظوا وجوده. لم فغي منفى منفى منفى مشترك، وفي مكان مدمزل عن السلم الخارجي، حدلت محاولة لتشيد لقاء منفرد بين البشر؛ انعقلت لقاءات بينا؛ لم منفرد بين البشر؛ انعقلت لقاءات بينا؛ لم حدائها عناصر مسرحية، لأنها لم تخو حليها عناصر مسرحية، كتلك التي يطلق تكن هذه اللقاءات مادة للمشاهدة تتفرح عليها النظاءة، لأنه لم يوجد بالفعل شئ من تكر هذا. إنها مجرد لحظات شيقة، لحظات مناه، ومكان

هكنا كتب عن جروتوفسكى وبحوثه المسرحية. إن أعماله كانت مجرد تجرب مسرحي، يحمل في مسرحته منبسمه ومصدره الخاتي. إن هذا النشاط المسرحي الابتكارى كان في واقع الأمر عملاً ذاتها، يحمل داخل إيناء من في القمالة المناسبة في الوقت نفسه من قيمة جروتوفسكي ومرتبته التجريبية عندما غادر المسرح بوصفه مؤسسة ليقتحم فقط الراقع بكل ما فيه، محاولا تحقيق مسلمات فلسفية مجركة فلاحظ أن التجريب المسرحي لمديد بحرى داخله حدودا، يتم تجرقة أرض مسجهولة أرض مجهولة المرتب مجهولة المرتب مجهولة المرتب على مجهولة المرتب على مجهولة المرتب المسرحي لمديد بعرى داخله حدودا، يتم تبحث لها عن مكتشف.

التجريب الطليعي ومعمليته

من أكشر المواقف التي يتبناها الفنانون التجريبيون، والتي تعد سمة رئيسية لهم، الإيمان الصلب الذي لايلين بإمكان إعادة بناء الواقع وتشييده في مواجهة قضية الفن، وتماثل الفنان مع القوة الخلاقة للنسق الجديد والعلاقات الجديدة. وكانت الآثار المترتبة على ذلك سعى المجرب نحو استحضار الفن والحياة معا، وإذابة الحدود فيما بينهما، بل حتى احتواء الواقع باعتباره مادة خلاقة للفن؛ في مقابل المسرح، باعتباره _ بالضرورة _ مرجعا رنانا لبرنامجه الذاتي، وليس مكانا راميا لوقوع الأحداث المسرحية ذات المبار الفني الخالص. لقد اخترق والداديون، الأوائل خشبة المسرح في زيورخ عام ۱۹۱۲ ، وكان منهم تريستان تزارا Tristan Tzara وهوجو بال Hugo Ball ورائدهم ألفريد جاري Alfred Jarry الذي قدم (الملك أوبو)عام ١٨٩٦ ؛ ودمروا بهذا المرض معاقل المسرح النمطي التقليدي، وقاموا بتعربته من كل ماكان ينطوى عليه من مفارقات تاريخية، ليبدعوا بدايات نسيج جديد لعروض مسرحية تنغرس _ قبل كل شره _ في طراز ونموذج جديدين للملاقبة الجوهرية بين المبدع / المتضرج والمبدع / الغنان الذي يقدم واقعا خارجا عن حدود المسرح من حيث هو مؤمسة رسمية. إن هذا التغير الحيوى للموقف الجديد للمتفرج كان كذلك أساسا وشعارا لتظاهرات المستقبليين: توماسو مارينيستي Tommaso Marinetti .. عام ۱۹۱۳ وعام ۱۹۱۵ ، لم إنريكو برامبوليني Enrico Prampolini عام ١٩١٥ عيث استجاب هؤلاء المبدعون لاستغلال كل وسائط التعبير المسرحي الجديدة فوق خشبة المسرح.

إن طليعية التجريب المسرحى ظهرت أتذاك عندما تشكلت بشكل رئيسي لتطالب بتغيير الواقع المسرحى: أدولف أبيا (۲۰۰) ۱۹۸۹، چورج فوخس (۲۰۰) ۱۹۰۴، إدوارد جوردون كريج (۲۳۰، جاك كوبوه (۲۳۰)، واستسمر تأثير هؤلاء المصلحين المسرحيين حتى الثلالينيات من

القرن العشرين. ويصعب أن نحدد بدقة الحدود الواقعة بين ما يقع تخت مسمى الطليعية وذاك الذي يندرج تخت عباءة حركة الإصلاح المسرحية الكبري؛ ثمة تقارب - بالا ريب - وتباعد في الوقت نفسه، يشهدان على قرابة المساعى والأهداف بين الحركتين. فيمكن لنا أن نعشر - على سبيل المثال - على صدى لفكرة وسوير ماريونيت / كريج» في مطالب الطليميين الأوائل، لكننا نعثر كذلك على تناقض يبدو واضحا في سعى الصلحين المسرحيين الأواقل إلى التغيير الكامل للمسرح القائم، وفي الوقت نفسه، تجد لفظ الطليعيين له ومجمَّاهلهم إياه. علينا أن نحدد شيئا جوهريا؛ وهو أن الموقف الرافض لمبدعي المسرح الطليمي يظهر واضحا في الوقوف الواعي على هامش الحياة المسرحية الرسمية؛ والرامي إلى خلق مساحة وبعد واضحين يبتعد بمسرحهم عن اوررتوارا المسرح بوصفه مؤسسة، وكذلك _ وربما يكون هذا هو الأهم ـ الانقطاع التام عن الميراث المسرحي الذي شعر المصلحون المسرحيون أنهم منتمون إليه، في إعادة امسرحة المسرح، وفي العودة إلى مسرح شيكسبير بالعصر الإليزاييثي، وفي الكوميديا المرجّلة الشعبية، الكوميديا دى لارتي Comedie dell'Arte, وظهرت علاقتهم بالتراث المسرحي الإنساني واضحة نماما في بحث الملحين المسرحيين الدؤوب عن وسائل جديدة تقربهم من الطليعيين في التعبير الفني، واحتواء المسرح مناطق حياتية لم تلاحظ من قبل، ولم تكتشف بمدا! وقد تتجت هذه الحاجة من الفهم الينومي لمفهوم الطليمية القائم على معرفية جديدة ووعي حاضر بالطبيعة الفنية للحياة:

((...) لقد تسبب عن هذاه أن الوسائط المسرحية، ووسائلها أو صورها، وهيئتها، قد أعدت طليعية تذيل وتموت وتفقد طليعيتها عبر استخدامها والقبيح لوظيفة نمائلة مقلدة لمبدع آخر أو لعمل إبداهي آخر. إن طليعية

اكلاسيكية كهذه _ إذا جاز لذا استخدام هذا المسطلح _ إنما تقوم على نشوء أنساق ونماذج تزدهر وبوافق عليها المسرح التقليدى. فيتسبب عن ذلك أن الفنانين الطلبيين يقومون بالبحث الدائم غير المنقطع عن صيغ للتمبير مختلفة وجديدة لا تدخل في نطاق التوافق «التقليدى» ، أو تكون جزءا لا يتجزاً من ترالهه(٢٤) .

فالمسرح الطليعي بنية متطورة لمرحلة متواصلة تتبدى وتتضمع في العميغ والأشكال المتغيرة، وهي بهلما المعنى تمثل مصدر إلهام مهما للمسرح في رحلته الإنسانية والحضارية التي لا تنقطع سلسلة حلقاتها.

وبصرف النظر عن السمة المتغيرة للظواهر الطليعية في المسرح، داخل مساحة زمنية تقع ما بين أواثل القرن العشرين وحتى النصف الثاني منه، يمكن لنا أن نشير إلى الميول الواضحة نحو بعض التغيرات التي يقضلها تغير شكل العرض المسرحي ومحتواه وبعض عناصره. وتكون المحصلة النهائية استدعاء المسرح التقليدى في التغير الجوهري لصنوفه وتقنياته المسرحية. لقد حركت التجارب الأخيرة من السطح الراكد للحركة المسرحية، واخترقت الحدود التي كانت تعامل حتى الآن باعتبارها خصوصية مسرحية، ومن بينها الكلمة والفعل التمثيلي، ليزداد اقتحام فنون أخرى في الوقت نفسه، ومن بينها الفنون التشكيلية والمعمار والموسيقي والباليه والتمثيل الصامت، ليسيطر الأخير على قسم كبير من العرض المسرحي، ويتحكم في جسد المثل ويحيله إلى قدرة هائلة من التعبير الرامز والثرى في الوقت نفسه. وتؤكد هذه العلاقة الجديدة بهذه الفنون ابتعاد المسرح عن استقلاليته من حيث هو فن منفصل، وتلاحظ هذه الظاهرة في ميادين إبداعية أخرى، هذا من ناحية. ومن ناحية ثانية، يتزايد الاهتمام بأن يتعامل المسرح بصيغة ووجهة نظر تنظر إلى المسرح بنبالة. ويَدئ في هذه الآونة

كللك القضاء على التقسيم الذي يفصل ما بين العرض للسرحي والحياة الواقعية، والنليل على ذلك هو إدخال للسرحي بعد، لتمثل أدواراً في الأحداث المسرحية، وتأتى تباعاً هذه المواد خارجة عن الماجدي التقليدية لعلاقتها بالمتفرج وتتور عليها، وتكون الآثار المترتبة على ذلك الذوبان التام للحياة والمسرح معا، وتحرجهما عن إطارهما التقليدي الفاصل فيما ينهما، وتتحدد وظائف جديدة لما يُطلق عليه الموقع الأداء، واتحدد وظائف جديدة لما يُطلق عليه الموقع الأداء، والمشل كذلك في المساحة الممان للمسرحي.

كان التيار الطليعي برمته _ إذن _ متوجها ضد المسرح التقليدى؛ خاصة ضد تلك الثوابت التي حافظ عليها هذا المسرح في علاقته بالنص الأدبي، والوظيفة المسرحية للممثل. فتدمير البنية الهيكلية للنص الروائي: وإحلال الاستقراء الحر للمعاني والتفسيرات مكانها، وأحياتا غمر الكلمة في دائرة منطوقها المعنوي (من المعنى على حساب الوظيفة التعبيرية للغة المسرحية، كل ذلك جمل المسرح في بعض الحالات المتطرفة يتوالى في التخلى عن الكلمة؛ فتتخير مهمة المثل بشكل راديكالي. وتدريجيا _ كما حدث للكلمة _ يتوقف المثل عن أن يكون احاملاا للمعانى؛ أي يتوقف عن أن يعرضها فوق الخشية؛ لأن المسرح نفسه يتوقف كـذلك عن أن يقـدم اعروضـا، ويريد أن يكون مكاناً للحدث. والممثل في هذا الجدث هو شكل غير مباشر للغمل الدرامي المؤثر، أو هو حدث يمثل حدثا آخر، هو والتضحية بالذات، إما بجسده أو بتعبيره الصامت أو بذاته الكلية.

من هنا، ينبئق عامل والخيال، جليا في المسرع، وتتخلق الخيلة الإبداعية لدى الممثل والمتفرج معاً؛ حيث يضدو هذا الخيال باسم الأخير نقطة تخول في بحثه المستحمر عن التواصل الدائم الذي لا ينقطع مع الفن المستحمر عن التواصل الدائم الذي لا ينقطع مع الفن المسرحي ويخريه الطلعي.

المسرح الطليعي في بولندا في فترة ما بين الحربين

كانت فترة سنوات (١٩١٨ ــ ١٩٢٨) إلهاما للشعر والرسم الطليعيين على المسرح. إنها مرحلة تعد من أكثر المراحل إبداعا وبحثا جديدا في المسرح. ففي هذه الفترة تشكلت أسس مفهوم المسرح ونظريته، وكتبت أعظم الدرامات الطليعية، وولدت مفاهيم سيتوغرافية، ونشطت المسارح التجربيية الصغيرة. وبعد عام ١٩٢٨ ضعف بخريب الطليعيين قليلا؛ ولكنه لم يمت. إن وجودهم وتأثيرهم ومواثيقهم المعلنة في السنوات العشر التاليات وحتى الحرب العالمية الثانية، قد اتسمت بسمتها وطابعها، ليخدو المسرح أكثر استقرارا. انتهى عصر الشعارات والمانيفستوء ولكن لم ينته عصر الإنجازات الطليعية. في أثناء ذلك، تطورت بشكل شائق الإبداعات الدرامية، ظهر الشكل المعماري / الفضائي لفهوم المسرح، لتبدأ أنشطة أكثر إثارة للمسرح التجريبي، ومن بينها: 3 كريكوت _ Cricot)، وأثرت الحركة الطليمية بنفوذها وتأثيرها الكبيرين على طراز الإخراج في المسرح الرسمي. وتأكدت كذلك الأطروحة القبائلة بالتخلق المتعاقب لفن المسرح، ويعنى ذلك التأخر الواضح لقبول السرح عناصر جديدة من فنون أخرى، وتكيفها في صياغة أكثر نضجا.

وكانت أكثر الجماعات الطليعية نشاطا جماعة دالمستقبليين، الذين وصلوا ـ عبر برنامجهم _ إلى وسائط مسرحية متجددة ، وحروض استعراضية حديثة متطورة ، وخاولة رفع الحواجز التي تقف ما بين الفن والحياة، فإنهم لم يعاملوا المسرح بمنابة أرض مستقلة بمفرها لنشاطهم الفني ، بل كانوا يمثلون تيارا حيًا في الوسط المسرحي. إن المبدعين المستقبليين الذين كانوا يشمسون إلى مدينة وارسر، ومن بينهم الكسندر قات أن جدوهر العمل المسرحي إنما يقود وبنيع من وإلى أن جدوهر العمل المسرحي إنما يقود وبنيع من وإلى

والبناءة) عبر عروض مسرحية سيركية (من السيرك) و وصولاً إلى الجماهير الفقيرة، كما نرى في الممل المسرحي الضخم «Gga» الذي عرض في عام ١٩٢٠ ، ورأوا كذلك أن في «التيمة» السيطة للأحداث المسرحية أمامًا للإبداع الفني الهادف. وهذه الملاحظة القطنة قد استقت خصوبتها من اهتمامهم بالمسرح.

وكذلك، فإن جماعة المستقبلين اللين يتمون للدين كراكوف (٢٥٠) (برونو ياشينسكي ك Bruso Jasinski وستانيسواف موودرچينيس ـ Stanislaw Modrozeniec وتيتوس تشييجفسكي ـ (Tytus Cryzewski قد عدوا المسرح واحدا من أهم إنجازات الفئون الإنسانية، من ناحية تأثيره الكبير على الجماهير. ونشاهد ذلك مكتف تكثيفا بالناً في مفردات العرض المسرحي: - Jedniodni .

أما البيان الذي أطنوه، محددين من خلاله تصورهم للمسرع، فكان عليه أن يكون متكاملاً فيما يعدا، في اللحظة التي يتسلم فيها جميع المستقبليين المائي المعدة للمروض المسرحية والاستمراضية. فحتى تلك الأوقة لم يكونوا يملكون أية خشية مسرع، بل كانوا يتباطنون عن وضع تلك الحلول المنظرية التي تشكل المسرح في المستقبل، ولا تخترق أية حدود سوى الملاحظة المرثية العامدة، وهي تعد رد فعل حي للتظاهرات والمانيفستات للإيطاليين الذين أكدوا الخصائص الاستمراضية للمسرح ووظيفته.

إن برونو ياشينسكى (۱۹۰۱ ـ ۱۹۳۹) في تخديده وظيفة العرض المسرحى الحديث وصيفته، قد ابتمد عن افتراضاته الديمقراطية وجماهيريته، وبحثه عن شيوع العرض المسرحى المتضمن شعارات من قبيل «الفنانون في المشارع و وكل فرد يمكن له أن يكون فناناه ، أو ذلك الشمار الذي يطالب وبمستقبلية فورية للحياته ، لقد حددت كل هذا عام ۱۹۲۱ ، واتسم المبنى المسرحى الجديد بهذه العضائص باعتباره مكانا للعرض المسرحى

متضمنا توزيعا لأدوار المؤدى وعلاقته بالمتفرج الجديد. لقد كان على المستقبلي أن يكون منضبطا مع نفسه في رؤيته للمسرح ، وكان عليه أن يتيقن من أنه في المكان الذى يحدد معالمه المصلحون المسرحيون عبر استقلال المعامل المسرحي. وقد ظهرت تهارات واتجاهات لا يحدث عامل واحد منظم هو أن يندر الفنان صواحاً ومفاجعاً. أما المبدأ القسائم على السواصل الفنى المنطقى للمسرض المبدأ القسائم على السواصل الفنى المنطقى للمسرض لمرحى، فكان عليه أن يحل محل وذلك الهواء المتجول والحيحة، فكان عليه أن يحل محل وذلك الهواء المتجول والحيحة، فكان عليه أن يعل محل وذلك المهراء المتجول مكتفة بالمتعدة منام للتفرج الشهور بالبهجة.

وبالانفاق على تلك البيانات المذكورة أنفا ، فإننا نرى أن نشاط المستقبليين قد تضمضح في بعض المقاءات الشعرية الموسيقية والتفاهرات الفنية ، التي كانت تقدم في نوادى المستقبليين بوارسو، ومن بينها نادى «المنارة المسسوداء ــ Czarna Latarnia» في عسام ١٩١٨ ، أو الاخستراك في برنامج نادى «Pod Pikadorem» عامي «Pod Pikadorem عامي . (و فادى كساترينكا . (و المادى حالي في عسامي ، ٢ - (المادى كساترينكا . (و المادى)

لقد نظم المستقبليون وأمسيات شعرية مشتركة في عدد من المدن، وكانت هذه الأمسيات من أكثر اللقاءات ضجة. وكمان مكان لقسائهم الذاتع العسيت مسيئة زاكوبانا (١٣٦٠). لقد استفل الطليعيون كالعادة السيناريو نفسه، الذى وصف فيه كيف يمكن استثارة الجماهير واستفراز النقاد. وسمح ذلك بالوصول إلى الهدف الرئيسي من والأمسيات الشعرية، ذائمة العميت؛ فجلب المشتقبليون الانتباه إليهم، ومنحوا الفرصة لأنفسهم يتوسيع نطاق حدود الفن وأفاقه، لإبداع صيغ وأشكال تعبيرية جديدة. لقد تكون البرنامج المطبوع لهذه الجماعة تعبيرية جديدة. لقد تكون البرنامج المطبوع لهذه الجماعة من وساتيريات، (أعمال ساعرة) تقف بالمرساد ضد

الطبقة البورجوازية، وضد إعلان المبادئ الأخلاقية / السياسية، والفنية، وقبل كل شئ ضد الشعر الجديد. ومع ذلك، فلم يعن هذا على الإطلاق - أن هذه الأحداث كانت محمل سمة أدبية فقط؛ مع أن المؤدين (المنفلين) كانوا في معظم الأحوال سؤلفين يدعون كذلك للعمل المشترك مع فناتي المسرح، الذين استطاعوا أن يحيلوا دنوادي المستقبليين، إلى أمكنة وممواقع للتجارب في مجال التعبير التمثيلي. وقد حازت على أكبر اعتراف لتفسير الشعر المستقبلي المثلة وإيرينا سولسكا، التي اعتمدت في أدائها على مقطعين من الشعر، كتبهما شاب بعنوان «موسكو»، وكانت تؤدى أداء تمثيليا استخدمت فيه جميع الإمكانات التمثيلية. وبالطريقة ذاتها استطاعت هيلينا بوتشينسكا -Helena Bac zynska في إلقائها أشعار برونو ياشينسكي أن تنقيش في أدائها االكلمة _ والتشكيل الجمالي) ، في خلاصة فنية لفنون الإلقاء والموسيقي والرقص. وبنجاح كبير قدمت صسوفسيسا أوردينسكا _Sofia Ordynskar ويانوشي ستراخوتسكا Janusz Strachocki أشعاراً بطريقة تمثيلية السمت بجدة التعبير. وفي االحفلة الكبري لشعر المستقبليين الشمولي، بوارسو عام ١٩٢١، حيث اشترك كارول أدفينتوفيتش Karol Adwentowicz واستيغان يارتش Stefan Jaracz ، تم تقديم فنون طليعية اعتمدت في تناولها على رؤية مستقبلية للفن المسرحي. ومع أن المثلين كان لهم دور أكبر في ذيوع شعر المتقبليين، اعتقادا منهم بأن هذا الشمر قد ينشط من تقنيات التمثيل، فإن حركة االمستقبلية؛ فيما عدا بعض الحالات الاستثنائية، ومن بينها أمسية المستقبليين في مسرح سووڤاتسكى بكراكوڤ (-Teat rim. Juliusza Slowackie tgo عام ١٩٢١ ــ لم تخترق حدود هذا ألمسرح وأطره، ولم تحرك من بنيانه السائد أنذاك.

إن التخلص من العروض المسرحية الكاملة، واستغلال تيـمة البرنامج المتكون من أجزاء متناثرة متقطعة ، ومن

تواصل المشاهد المنفصلة، يفسران كللك عدم اهتمام والمستقبلين، بالدراما. فمهمة تقديم خلاصة لظهور الحياة بشكل أفضل، كانت تخدمه العروض الشعرية القصيرة أكثر من بناء الصيغ الدرامية، التي كانت تتطلب بناء خاصا. ومن بين المستقبليين كان تيتوس تشجيفسكي (١٨٨٠ ــ ١٩٤٥) الكاتب الوحيد، في ذلك الوقت ، الذي حاول ممارسة التأليف الدرامي. أما درامات ياشينسكى _ الكاتب والشاعر البولندي والمؤلف المسرحي الأشهر _ فقد انتشر نتاجه بعد إعلانه الرسمي انقطاعه عن المستقبليين. لقد ألف تشجيفسكي ثلاث مسرحيات من ذوات الفصل الواحد. وهي على التوالي: (الحمار والشمس) «Osiol i slonce w metamorfozie» في عام ١٩١٨ ، التي قدمت في عام ١٩٢١ بكراكوف بمسرح باجئيلا Bagatela و(السارق من رفقه طيبة ... Wlamywacz z lepszego towarzystwa و(الشميان وأورقسيدوس وأوريديكا) عمام ١٩٢٢ أ لم يكن لهده العروض المسرحية تأثير على الفن المسرحي ومجديداته المستحمدة على تراكم المهجمات المسرحية (قطع الإكسسوار) للمستقبليين، وكذلك استغلال التجارب الشعرية في هذا التيار؛ وليس للدراما التي جاءت فيما بعد مشاخرة، وغدت ذات أهمية أكبر عندما أدان المستقبليون اللغة، للوصول إلى قيم جديدة للكلمة، وإلى مفهوم متزامن مع رؤاهم الجديدة. ومع مرور الوقت، افتقدت هذه المفاهيم علاقتها ببرنامج المستقبلين، لتمسى قاسمًا مشتركا بين أشكال التجريب عند الطليعيين.

التجريب والمحاولات المعملية

يرى المنظر المسرحى الفرنسى أثمريه فينستين André أن Venstein أن على المسرح التجريسي ألا يتمدى والمحاولات المملية؟ ، وأن يتم بعيدا عن النظارة؛ بينا يكون هدفه الخضوع إلى واللاشكل؟، خاصة في التجارب التي تتم في عناصر العرض المسرحي. وقويا من فكرة وفينستين؟،

يمكن لنا تلمس التأثير التجريبي النابع من المشروع الذي نادي به معهد المسرح، والذي اقترحه الكاتب المسرحي البولندى قيتولد قاندورسكي _ Witold Wandurski في الثلاثينيات من هذا القرن العشرين. أينيغي بالفعل لفظ النظارة من التجريب؟! إن هَذَا السؤال المطروح الذي يربط التجريب بلفظ النظارة، يمد من قبيل التنويع على لحن رئيسي يتغنى بتجريب المسرح دون اشتراك الجمهور في هذا التجريب، رغم أن وجوده هو العامل الإبداعي المشارك والمانح معني لهلذا التجريب. يقشرح أندريه ثينستين تسمية تلك المسارح التي تقوم بالتجريب المنعتح على النظارة: «مسارح البروقات» أو «مسارح الطليعة». والمسألة لا تعدو هنا مجرد تسميات. فالمتفرجون، لكونهم مستهدفين لختلف أنواع الخبرات والتجاربء يقوم الميدعون بكسف أسرارهم وألغازهم؛ والمتفرجون بهذا المني، يمثلون إلهاما مشتركا في عملية الإبداع المسرحي، على الرغم من عدم معرفتهم اللاواعية بشكل التجريب المقدم وبنيته. ولذلك _ ففي ظني _ أنه مادام الأمر متعلقا باشتراك الجمهور فيما يشاهد، فإن التجريب لايزال يتخذ سمة استثنائية متفردة ، لا تستجيب إلى حاجات هذا الجمهور، ويسعى إلى إرضائه. وهذا هو جوهر التجربب الذي ينبغي أن يكون شيئا آخر عن الحياة المسرحية برمتها؛ عليه أن يقف فوق أرض ثقافية صلَّبة. ينبغي أن يكون التجريب في مجالاته متعددة الجوانب أفكارا وصيغا معبرة عن الحاضر وعن المستقبل ، وتغفو للمسرح الأكاديمي مادة خفية مكتنفة بالأسرار التي يستحيل تخليقها فوق خشبات المسارح التقليدية.

ونلاحظ أن المدعين التجريبين يتنازعون دائما حول الأساليب التي أصابها الهرم ، وحول المناهج الشقولية التي أصابها التكلس ، وأحيانا ما تحقق أفكارهم ورؤاهم هلف النجاح. لكنهم ، في واقع الأمر، يقمون دائما في أسر وحدة فئية منمزلة. فمنذ اللحظة التي يتكرون فيها أشكالاً جنيدة للمسرح ، وصيفا مبدعة أخرى يقترحونها

فوق أرض الواقع المسرحي ، يغدو هذا التجريب الجديد مشاعاً للجميع ، لنكتشف فيما بعد أنه قد استنسخ بشكل مبتذل في عروض مسرحية متباينة القيمة فوق خشبات المسارح التجارية من جانب ، ومسارح المدولة _ من الجانب الآخر _ التي يسعى مجربوها إلى التغريب الأهوج ، لتتوقف مسيرة التجريب في مسرحهم باحثين عن والموضات؛ الشكلية الجوفاء ، وتنعدم فيه خصائصه التجريمية الأولى. وفكرة التجريب عند التجريبيين هي على الوجه التالى : الكشف عن النمط التقليدي المتزايد في الأعمال المسرحية التي تعد سمة جوهرية لحاضر المسرح ، عندما يود المجربون فيه أن يتشكل من جديد، فيصبح ابتكارا وإبداعا مستفزين يستثيران مجربا تاثياء يكتشف جزيرة مجهولة من جزر التجريب ، وأرضا جديدة للمسرح ، فالتجريب .. إذن .. يحمل من وراله عمرا قصيرا . وتاريخ المسرح برمته يتكون، على مستوى النظرية والتطبيق ، من عدد من احسوات، التجريب القصيرة ، التي يجب عليها بالقطع أن تتسلسل في عقد لا ينفرط ، فقد يفرق فيما بينها التكامل الفني ، والحرفة المتسممة بما هو مألوف وعادىء عند تقديم عروضها المسرحية الجديدة.

وأحيانا نشاهد بخارب حقيقية غير عادية، ونكتشف في حياتها المسرحة ابتكارا ونسقا غير متكرر ، يوحد بين طياتها المسرحية ابتكارا ونسقا غير متكرر ، يوحد بين التجارب في أنموذج مسرحي متميز ، يعد في معظم الأحوال إبداعا جديدا لصاحب في عالم التجريب المسرحي، ويغدو ظاهرة متفردة ، تتلاشى في نهايتها المستحرار والتواصل. إن ديالكتيكية هذا النوع من المستحرار والتواصل. إن ديالكتيكية هذا النوع من التجريب، تبتكره الاكتشافات الكبرى والانهيارات المحروب، وبتكره الإكتشافات الكبرى والانهيارات المأرية للحضارة الإنسانية في مختلف عصورها.

أنطوان وبدايات التجريب

كانت بدايات التجريب المتعددة والمتباينة بدايات ضعيضة، حتى إنه لم تظهر آنذاك أهمية لوجودها

وقيمتها. ظهرت هله البدايات في ديكورات عروض النريه أنطوان (٢٦٧) الأولى المتسمسللة في دطاقم، الأثاث المتكامل المتكون من غرفة طعام يستميرها من بيت أمه، ويضمها فوق خشبة مسرحه:

8(...) في حوالى الساعة الخامسة أقوم بتأجير عربة، وأسحبها بنفسى وفوقها قطع الأثاث على طول طريق روشين أرت، (٢٨).

إن فرقة الممثلين عند أنطوان ليسس سبوى أناس عادبين، عابرين، يرى فيهم معارفهم مجرد مخبولين، يتكونون من موظفى شركة الغاز، ومعظهم مختارون من العابرين فى الطريق.

وينطبق الشئ نفسه على الجمهور: مجرد أناس عاديين اختيروا عن طريق الصدفة، كانوا يمثلون في فرقة أنطوان باعتبارهم مشاركين في الفرجة والرسالة الموجهة إليسهم. أما المسئلون، فكانوا يؤدون أدوارهم بأدوات ووسائل متواضعة، كان يستخدمها أنطؤان في البدايات التجريبية الأولى لعروضه المسرحية. ولم يبرر هذا التواضع فقط مجرد البرنامج المتواضع للغاية، بل الفقر الواضع الذى أرغم أنطوان على الاهتمام بالعجالات المسرحية السريعة، واستخدام الرموز والاستعارات الرامزة إلى طبيعيته الفوتوغرافية من حيث هو أسلوب ومنهج إخراجي. وبتدرج نمو هذه الحفلات المسرحية، وثبات دستور أنطوان الطبيعي البدائي النظرة إلى الواقع، يتبدل الحال كذلك فينفق على عروضه مبالغ طائلة، لتتغير البدايات المتواضعة الأولى في تكوين الفرقة، لتصبح فرقة فنية مكونة من مجموعة من الأخصائيين الخبراء في فنونهم. ففى الوقت الذى استقرت فيه معالم مسرح أنطوان، يتضح أسلوبه المعبر عن قيم فنية أكثر نضجاء متفردة في نوعها، غير متكررة، عندئذ يغدو ممكنا تقديم عروض مسرحية تشهد على ثراء هذه الفرقة وقدرتها الفنية الفائقة. ففي العرض ذائع المبيت (النساجون) لهاوبتمان، نلاحظ أن أنطوان يقوم للمرة الأولى بقيادة

جماعة من البشر «الكومبارس» بلغ عندهم ثلاثمائة فرد، يشكلهم تشكيلا جماعيا جنينا فوق الخشبة.

في هذه المرحلة، يتحقق حلم الانتظار لما أطلق عليه في هذه المرحاة ووقاء خشبة المسرح للواقع الحيالي»، وفاء أمسي أكثر أصالة وتكاملاً من الحياة نفسها. لكن الحياة نفسها. لكن المحيدة المسلمية في للمسرح مع وجود اللحائط الرابع» والمواقعية والفوتوغرافية للأزياء، وحرقية المهمات المسرحية حقام الإكسموار التي كانت تؤخل من الواقع اليوي وتوضع فوق الخشبة دون القيام بتعديل عليها أو تصنيف، وصدق الشخوص المسرحية في النقل عن الواقع الحرقي، ... كل هذا توقف عن أن يصبح بخيريا. مما سمح - في الحال - بحدوث انقلابي المسرح، واتشار (حركة الإصلاح الكبرى، في أوروبا المسرح، وتشار (حركة الإصلاح الكبرى، في أوروبا المسرح، وتشار (حركة الإصلاح الكبرى، في أوروبا المسرح، واتشار (حركة الإصلاح الكبرى، في أوروبا المسرح، وتشار (حركة الإصلاح الكبرى، في أوروبا

ستانيسلافسكي وروح المثل

يمسيعب علينا أن نصف قسسطنطين. س . ستانيسلافسكى(٢٩) بأنه ومجرب،، مع أنه قام يفعل التجريب المسرحيء كما نفهمه بالمني الاصطلاحي للتجريب. فهو لم يهدف إلى أن يكون ثائرا من ثائري الفن السرحي، بل كان متعطشا أكثر وعازما بدرجة أكبر على تحقيق رؤيته المسرحه الفنيه؛ ليس فقط تأكيدا لتسمية مسرحه (بمسرح الفن)، بل لتحقيق جوهر العمل المسرحي برمته، وهو الصدق الفني. لذلك، هوجم مسرحه بضراوة، وحورب حربا شعواء لا هوادة فيها، المرة تلو المرة. ورغم ذلك، فيإن مسسرح ستانيسلانسكي غدا مدخلاً أساسيا لعدد كبير من التجارب المسرحية في فترات زمنية متعاقبة. وكي نذكر في هذا المقام دليلا على ما نقول، فيكفينا أن نذكر بخريب المصلح البولندي الكبير بيجي جروتوفسكي (٤٠)، الذى تأثر في بداياته تأثرا واضحا بستانيسلافسكي. بل إنه يتتلمذ على يديه حواريون ومتمردون ومجربون كثيرون،

يختلفون مع أستاذهم في مفهومه للمسرح والجديد الذى أتى به، وعلى رأس قسائمسة هؤلاء التسلامسةة والحواريين: فسيفوود مايورهولد -Wsiewolod Mayer المام الذى كتب رسالة إلى زوجه في ۷/۸ عام ۱۸۹۸ يقرل فيها:

وبدأتا بالأمس - هت أست المليل وهت إشراف ستانيسلافسكى - عملنا المسرحى والقيمسر فيودرو لألكسى تولستوى ليس بإمكانك تغيل أصالة أكثر من هذا، وجمالا، ووقاء الديكورات للواقع، لدرجة أن المرء يمكن له مشاهنتها ساحات طوالاً دون أن يشعر بالملل؛ بل أكشر من ذلك يمكن يشعر بالملل؛ بل أكشر من ذلك يمكن موجود منفصل عن الواقع الحياتي كما زاه (۱۱).

وبعد مرور سيع سنوات، يستسلم مايورهولد دون تردد للمناخ السحرى لمسرح أستاذه ستانيسلافسكى؛ مع أنه يحمل داخله سره الزاخر بالحاجة إلى والمسكوت عدة الذى يعد أكثر كثافة من الرموز الأدية:

ووعندما أرسل لنا صخرج نسرتمتنا الأول ابمسرح القرنا - قسطنطين ستانيسلانسكي، تعليمسانه وملاحظاته، التي نمس المبادئ الأساسية التي حندناها في بروقات العمل المسرحي للمؤلف ميترلنك(٢٤) وصلنا جميعا إلى تنيجة واحدة، وهي أنه يجب اعتبار كل هذا شيئا من قبيل العبادة،

سطر مايورهولد هذه السطور في رسالة أخرى رجهها في عام ١٩٠٥ [إلى الفنان السينوغرافي إيليا ساكا .. Ilja Saca بمسرع Ilja Saca (الطقس المرض المسرحي (الطقس الرقيق) لميترلنك لا يعتمد فيه الخرج فقط على خلق هارمونية صوتيه لأصوات الجوقة التي تلرف دموعا

صامتة، تخفقها العبرات والأمل الخائف؛ بل إن درامية هذا العمل المسرحي تعتمد قبل كل شئ على تمرية الروح وتطهيرها.

وبعد عامين، يدخل المسرح الطبيعى في مرحلة تالية تتحدى إعجاب النقاد واعتزافهم به؛ إنهم يقسمونه وينقدونه نقدا لاذعا:

اسرعان ما يراعي عند تقديم المسرحيات التاريخية مبادئ تشكيل خشبة المسرح في صالون يعرض المواد والمتحفية؛ من العصور الختلفة، أو على أسوأ تقدير يصبح المرض المسرحي مجرد تقليد للواقع تقليدا وفيا على أساس الرسومات أو الصور الفوتوغرافية الموجودة في المتحف. فالخرج والديكوريست يحاولان أن يحددا بدقة المام والشهر واليوم، الذي وقعت فيه أحداث المسرحية (...) يريدان أن يعرفا، بدقة، كيف كان شكل الأكمام في عصبر الودفيج السادس عشر والخامس عشر (...) لا تصل إلى رأسيهما إلا فكرة الحفاظ على طراز المصر التاريخي (...) فالسعى نحو أن يرى الجمهور ـ بأى ثمن من الأثمان - كل شئ، يشعرهما بالألم قبل السرور، عدا تلك الإحباطات التي يتسبب عنها مسرح كهذا. فالمسرح الطبيعي ينشغل انشغالا جوهريا بترجمة كلمات المؤلف واستيضاحها حرفياه (١٥٠).

حتى مايورهولد الذي خير في مسرح ستانيسلافسكي كثيرا من المماثاة الفنية، عالى كالملك من تلك الطقوس والشعائر الفنية المنفردة التي كانت تزخر بها نفسه، فقدا مصعدلاً في تقييم طراز هذا المسرح، إلا أن موقف مايرهولد الجديد ورؤيمه المسرحية الختلفة عن أستاذه؛ لا يجملان النقاد يرونه بمعيار صحيح، ولا يرغبون في أن يروا في مسرحه ما هو جديد وقيم في عالم التجريب

السرحى. فالمسرح عام ١٩١٥ كان يطالب بتجارب جديدة، لأنه قديما، حتى أكثر التجارب شجاعة، قد اكتست بقاليد ثابتة لا تعبر عن قلق العمر. كان مولام في تقييماتهم أكثر حدة، وكان نقدهم يتميز بنظرته النابئة العارضة:

وإن مسرح الفن إنما هو لسان حال للبعوث المفرضة في موادها الخارجية، إنه مسرح متأتق مستسلم للتعبير السيكولوجي، حتى موليير وجولدوني، ليس بإمكانكم تقديم مسرحهما المضل إنكم تقومون بإفساد مسرحيهما بفضل الشخايد! إنكم تطوونهمما وتكسرون طبيعتيهما! والآن كيف تفكرون في تقديم سوفوكليس وجوته وشيكسبهر ويرشكين؟ الها(11).

لقد كان المسلحون المسرحيون في القرن المشرين أو القسم الأكبر منهم الذي انسثق منه فكرة التجرب، كانوا منظرين وممارسين. وتجريبهم نابع له في الجوهر من تمردهم ضد التيار الطبيعي.

لقد هيمنت الطبيعية على خشبة المسرء لأن الريف والتصنع قد امتدا بجدورهما إلى أن دفع الفن المسرحي دفعا إلى الاختناق والسقم حكلا عبر أولئك الظامئون دفعا إلى الاختناق والسقم حكلا عبر أولئك الظامئون أبي إيداع تجريب جديد: 9لا أريد في المسرح كلمات يرى فوق خشبة المسرح روح الشعب المتمردة (١٤٧٠)، وإن أواقعية هي وسيط غوغائي للتمبير الأحمى _ يؤكد أورارد جوردون كريج _ أفضل الشمر عن الكلمات التي فرغت من محتواها .. وأفضل الصمت أكثرى، وإن الحقيقة حول الحياة تبدو شيئا عزيفا في الفن _ يقول الحياة، والمصراع نفسه مع التقاليد يعده تايروف صيفة للتجريب، والطرق الذي يؤدى إليه هو مسرح العواطف والمشاعر والطرق المكتبة المكتفة، أي إلى ما يطلق عليه والواقع

الجديدة. وهذا هو المسرح الذي يحبوى داخله بعدا واضحا بهدف الوصول إلى الاستقلالية التي تعد أعظم إغباز حققه المسرح أكثر تحو التكامل، وبينا قيمه المستقلة، فإنه سيغفر مسرحاً له أهميته ودوره. عندلل سيمبح الخرج كذلك دراماتورجيا بمفرده، دون وجود يوحقق مع فرقته من الممثلين والفنيين مشاريعه في يحقق مع فرقته من الممثلين والفنيين مشاريعه في سيناريوهات ذاتية. لكن كان على المسرح .. أتقلد أن بأمالتها التي يحقق من خلالها استغلاله.

إن تمدد هذا النوع من والتجريب، الذي يتم يهدف الوصول إلى طويق والمسرح المستقل، قد تبايت أهدافه ومسالكه؛ استنادا إلى المبدع ذاته وقداراته الإيتكارية، المسارح التجريبية أطاق على مسرح مايرهولد المسرح المبيروي، في روسيا، وأطلق على المسرح التجريبي البنيروي، في روسيا، وأطلق على المسرح التجريبي لبنيروي، في المسرح السياسي، بالماتيا، وكذلك على محسرح نالث والمسرح التكاملي ولينا، وكذلك على لتادروش كانتر و المحاسرة التكاملي المراتد، في مراتد المسرح التجريبية كذلك، يمكن لنا أن ندخل في قائمتها تجرية ليون شيالل (14) ومسرحه الشمولي في قائمتها تجرية ليون شيالل (14) ومسرحه الشمولي في قائمتها تجرية ليون شيالل (14) ومسرحه الشمولي وخمسينيان،

إن المسرح المستقل _ بصرف النظر عن الشخصية الفنية الفادة لمبدعيه _ قد شحرر من تغلقل النفوذ التقليدى، بمد أن لفظ _ آناك _ كل الأدوات النمطية ألتى شابته. ولقد لفظنا كلمة والمستعة المسرحية من برنامجنا _ يقول بيسكاتور _ كانت عروضنا المسرحية شياء أردنا بها أن نعبر الحدود ونخترقها، بهدف الوصول إلى معايشة الأحداث المعاصرة، والتأهل لممارسة الفعل السياسي، (٥٠٠). كان بيسكاتور يمارس السياسي، السياسية الإراسياسية الأحداد المساسي، السياسية المسركية المساسية السياسية المساسية المساسية المساسية المساسية المسلمية المس

بشكل فعال ومؤثره مقحما في عروضه المسرحية عناصر خارجة عن حدود المسرح. إن هذا النوع من «التجارب» كان متعددا، وكانت جميعها تهدف إلى إحداث شع ما، يظهر فوق خشبة المسرح دحلبة ملاكمة، ترينا اللوحات المتسمة بخصوصيتها، التي أقيمت عليها عمليات مونتاج فيلمي، نشاهد عبر الشاشات السينمائية بعض مقاطع من الأفلام الوثاثقية (التسجيلية) ؛ حيث تزدحم بالبيانات الإحصائية موثقا بذلك الوضع الذى يتحدث عنه الموقف المسرحي المعروض، سواء كان سياسيا أو اقتصاديا أو ظاهرة اجتماعية، لتوكيد فكرته العامة التي يريد لها بيسكاتور النفاذ إلى عقول المتفرجين وروحهم، ويريهم بالرسومات الكاريكاتورية للفنان الموهوب جروش Grosch ما يرمى الفنان المبدع إليه، وكمان هذا الفنان الكاريكاتوري أكثر الفنانين ذيوعا وانتشارا في هذا النوع من الفن الإبداعي، الزاخر بالشعارات والبيانات الداعية إلى الثورة.

إن المروض المسرحية الضخمة التي كان يطلق عليها مكل يصدما بيسسكانور على شكل موتتاج حقيقى لخطابات فعلية، ومقالات وقصاصات صحفية وبيانات وإشاعات وصور فوتوغوافية وأفلام وثائقية، يمود تاريخها إلى فشرات الحروب واشتمال الشورات، وتقدم في مجملها شخصيات تاريخية مع أحداث مسرحية تخذث فوق ختبة المسرح:

ولقد وقع كل هذا شحت طائلة وعمليات المرتباج ، داخل إيقاع يخلق قوة لا راد لها من التأثير النفاذ، يقترب من إيقاع الضربات المستسمرة ؛ التي تسلاحق في مسخسلف الانجامات _ كما يصفها أحد النقاد _ ومع أنها كانت تعرض حقائق عارية، حقيقية، تنور حول النفوذ المميق غير المترقع الذي يحمل بين طياته قوى إقناع مؤثرة _ إلا أن سميها الجوهري هو كفرها بكل القيم

النمطية، ووهوا كل المقدسات من جلورها. إنها تصل خشبة المسرح وتوحدها في شئ يسير بها نحو نقطة انطلاقها للذروة؛ فتخترق الحجب والأسرار، وترينا نتائجها واضحةً للميان في أعلى درجات ما يمكن أن يصل إليه الفن الدرامي (١٥٠).

إن ولاحرقية المسرع والتعامل الحر مع النص؛ الذي يتم في معظم الأحوال خدارج أطر الدراما، واستخلال المفردة الإبداعية اللانمطية؛ والتعامل التجريبي مع المساحة الفارغة للفضاء المسرحي فوق خشبة المسرح التي تنور فوقها الأحداث؛ كل هذا يغدو بدرجة أكبر أو أقل؛ حميلة وبيرانا للمسرح العالمي المعاصر، فالمسرح المستقل يفقد تدريجيا وببطء دلالة التجرب ومغزاه، ولذلك كان عليه حيال ذلك أن يبحث لنفسه عن موارد جغينة، ومواقع أخرى للتوسع، وللكشف عن مفردات تجريبة ومواقع أخرى للتوسع، وللكشف عن مفردات تجريبة خلاقة منكرة.

كمان على التجريب أن يبحث له عن حلول وطرق أخرى، بعيدا عن البواعث الفنية التي كانت تقيده؛ فالعالم الذي أصبح _ خلال نصف قرن من الزمان _ واقعا محت نيران الحروب، قد مخرر من أطره الأخلاقية، وتناقض مع نفسه في مخقيق نظام للقيم كان دائما ينادى به. فالتجريب إذن ــ بهذا المعنى ــ هو العثور على أدوات ووسائل لم تستخدم فوق خشبة المسرح من قبل، وكذلك ابتكار عالم من القيم الجديدة. فخشبة المسرح التي غدت (ملة للمهملات) كانت تحوى كل ما تخمله الأرض فوقها: من بقايا زاخرة بالشظايا والبقايا والرماد، من أجزاء وأشياء كان يستخدمها الإنسان من قبل، ثم هجرها أو تركها لأنها لم تمد ذات نفع له، وغير قابلة للاستخدام، حيث تزحف فوق أرضية خشبة المسرح «اليرقات البشرية» بديلا عن الإنسان، وتبدو بفعلها كما لو كانت تشنوه الإنسان عن عمد، تتصف بصفاتها الإرهابية، تسعى إلى تدمير كل شع من حولها، وسط

عالم زاخر بمختلف أشكال البشر وصورهم، لتمسى أهدافا للتصويب. يصل الحدث هنا إلى موقع الملاحظة فوق المنصات الخشبية (براتيكابلات) ويحتضن فضاء على شكل صليب، وهو الرمسز الأوروبي للعسلاب والتضحية معًا. إنه مسرح الدمار؛ مسرح الموت، مسرح الدمار؛ مسرح الموت، مسرح الدمار؛ مسرح الموت، مسرح ليوزيف شاينا ـ (الماليون المشرين اليوزيف شاينا ـ (الماليون المستمزين: صاحب التجارب المجارب المسرحية في مجال السينغرافيا والإخراج المسرحي المعاصر والتشكيل المراتي داخل ميراث التجريب المسرحي المعاصر ومخوونه الإنساني.

أكانت التجارب المتالية إخفاقات مسرحية قادت المسرح التجربي إلى أقصى حدوده المترامية، تلك التي لا يقوم دونها العمل المسرحي؟ بل و هلا هو الأهم ما الملك يتخفى ومتقعاه خلف هله الحدود؟ أهو واللاممني، أم والقبح الفتى، وأيكون الظلام والفوضى هما الملكان احتويا العمل التجربيي _ ويصعب على أي عمل مسرحي احتواؤهما حتى النهاية _ أم أن كل هذا كنان يعنى تخليا عن الفن الخالص وارتدادا

إن الأعسال الأدبية الكبرى، من أمشال دواوين الشمرة، وأشهر الروايات، والمآسى والملاهى التي تتجاوز زمنها، فتصبح ميراثا إنسانيا خللنا جامعا، تمثل مادة يملكها وقلفو العرض المسرحى، ويستخدمونها استخداما تشم بحرية الطرح، وقوة المالجة وذكاء التفسير. ويمكن تقديم عرض مسرحى ينهل من هذا الميراث الإنساني عبر وخصاتصها، تمثل بعض الكلمات المبتسرة هنا وهناك، استميرت من أقواه كهار الكتاب. وهكذا يبلو الوجه الحقيقي لثقافتنا المعاصرة، بوهي جملة ذائمة الصيت الحقيقي من أجرأ رجالات البتسرة هنا وهناك، من أجرأ رجالات التجريب في عالمنا، وأكثرهم خلافًا من أجرأ رجالات التجريب في عالمنا، وأكثرهم خلافًا

حول بجريه. يرى جروبوفسكى أن الأعصال الأدبية الكيرى أضحت خلاصات شابها الحذف والتقصيرة في مجرد فقرات طارقة ليس لها فحوى أو مضمون. إننا استخدمها بلا فهم ودن إدراك. وعندما يسممها المتفرجون فوق خشبة المسرح، فإنما يسممون أنفسهم، معظم الأحوال فراخ مغلق في علبة مسرحية - صدى لروح المتفرجين وتأملاتهم. وأحياتا يتشكل هذا الفراخ في صيخ غير نمطية متباينة؟ ويعاد تشييده زاحرا بالمواد التي تبدو مجرد تعليقات، من بعض الكلمات المتفردة في عبارات غير مفهومة. فنشاهد فوق فضاء خشبة المسرح وقرافها جناح طائرة، أصابح بيانو، ضلفة من حوانة تنتيع بشكل عبى، تعادل عبش، تعادل عبية، تعادل عبية، تعادل عبية، كلمات المواقع.

إن هذه المقترحات المسرحية لم تستنفد بعد طابع التجريب المسرحي في نهايات القرن العشرين، وقد يصل عددها إلى الكثير؛ منها التجارب المتميزة تميزا واضحاء التي يبدو فيها الإبداع الذاتي متمسلا اتصالا وثيقا بالمسرح. فجوهر التجريب الحقيقي ــ لا الظاهري ــ إنما ينبع من ذاتية القنان، وتفرد ابتكاره، من ظاهرة التجربب المبدع في عمله الذي لا يتكرر. ولا يعني هذا على الإطلاق أن جزءا من مقترح التجريب ليس قابلاً لإبداعه على أحسن الأحوال، أو استنساخه على أسوأ تقدير في المسرح الشائع، أو ما يطلق عليه والمسرح الشعبي، أو والمسرح الأكاديمي، لذلك، فإن التجريب _ بهاذا المفهوم .. يصبح تجريبا من المنطقة الثالثة في ميدان الابتكار والتجديد؛ إنه هو نفسه ذلك التجريب الباحث عن حلول جديدة؛ ترينا تباينا واضحا في الرؤية لما يحدث ما بين العلوم المتطورة في فنون الإبداع. فالعلم وتطوراته هو أعلى مرتبة من المراتب، هو هدف قام لأجله التجريب المفيد في حقل العلوم المنطورة. أما التجريب في المسرح، فهو ازدهار سريع سرعان ما يأقل ويذبل لينبت إبداع جليل.

إلى جانب ذلك، هناك التجريب المستند إلى محاولة العفور على صيغ مسرحية المتجير من خلالها عن ظاهرة الشفكا، والمدار، والكوارث التي تهدد عالمنا. وهناك كلك نظواهم مسرحية بخريبة لها توجهاتها في ميدان آخر مختلف، يرى بيتر بروك في التجريب المسرحي، وأنه شي حقيقي حي يمكن أن يغذو مجرد ارتجال فقعا، شي في طور الإعداد للعسرض المسسرحي، يتكرر فسوق في طور الإعداد للعسرض المسسرحي، يتكرر فسوق الخشية، والاعداد العسرض المسسرحي، يتكرر فسوق الخير بروك إلى فترة زمنية لا تقل عن ربع قرن من الزمان،

و(...) إن أفريقها هي بالنسبة أنا تحد. أن تمثل أسام بشرء لا تصل بيتنا وبيتهم لغة مشتركة فقعل، بل معدومة إمكانية التواصل ممهم عير ثقافة مشتركة ... إنما لهو شع مثير للاهتمام ... ما نرمي إليه، هو أن يتم هذا التحارف فيمما بيننا بداية من درجة والصقرة؛ ويحدث الإبداع بقنضل اتباع أسس اللعب المشترك مع الجتمعين حولنا من المشر. والدارس الأساس لتلك التجربة كان هو تلك الخبرة الحية التي تتخلق في مناخ وظروف تشبيسدان نوعسا من المسروض الجماهيرية .. لها خبرة تخلق الفرصة لتحقيق تبادل فعلى بين البشر، بعضهم البعض. إن التساؤل حول مضمون هذا التبادل ليس له مسعنى: إن الخسيسرة هي في حسد ذاتهسا مضمون (...) فالجسمع الإنساني لحضارتنا المعاصرة ليس حيا ولا مينا، بل يمكن القول القليل، وهو أنه يتواجد في حال مثير للرثاء والشفقة الرخيصة (...) أما في المسرح فتتواجد ليس فقط مسئولية واحدة، بل ثلاثة أتواع من الشعور بالمسئولية: مسئولية حيال أولتك الذين يحبون المسرح، ومستولية نجاه

الهـشر الذين أعطوا المسرح ظهووهم، لأن صيغه أضحت أشكالا تتصلب أمامها عيون المتفرجين، وأعيرا مسئوليتنا تجاه أنفسنا نحن. حول هذه المسئولية الأخيرة باللمات، علينا أن لا تتناسساها، لأنه لو حسدت ذلك، عندلا سنتوقف عن أن نحيا حياة ثرية. وسيمسي النواصل مع الآخرين فقيرا. إنها مسئولية تجاه تطورنا وارتقالنا ومختلا في أرواحنا ذواتها عن هذا التعلو وذلك الارتقاء (20)

ضرورة التجريب

التجريب حاجة _ بهذا المفهوم _ بل ضرورة لكل نشاط إنساني. ومن ثم فإن جميع أشكال الابتكار والإبداع ضرورية. التجريب في المسرح هو توكيد أنه عنصر حي، ويعنى هذا أنه، بأسلوبه القني، إنما يقبوم بإسقاط رؤية عالمنا المعاصر وردود أفعاله بثراء خبرته وفكره ومعارفه، وإنجازاته ومخاطره. لذلك أيضا، على هذا التجريب أن يكون وفاعلاً، يقوم بكامل وهيه ومسؤوليته بمخاطرة الإرهاص والتنبؤ. إن التجريب الحقيقي ما هو إلا تزايد صيغ الابتكار والتجديد. ولهذا، فليست كل بجربة واقعة خت شعاره تقود إلى التجريب الفعلي المتكر. ثمة حقب زمنية تشاهد خلالها عارسة التجريب شيئا من قبيل «الموضة». ويسهل عندئذ الوقوع في براثن التجنيد الشكلي المفرغ من محتواه، الذي يصطنعه مجريب مثل هذا. ولذلك أيضاء نكتشف في تاريخ التجريب المديد من الآراء النقدية الموجهة إلى ياقة من مختلف المملحين المسرحيين الجربين، إلى درجة أن هناك .. في تاريخ التجريب .. كاتبا غير نمطي، غارقا حتى أذنيه في موضوعات متفق عليها، ومعروفة، لكنه يقدمها بحدس وفكر طليعي، إنه الكاتب المسرحي الطليعي البولندي سنانيسواف إجنانسي قيتكيڤيتش (٥٥) مبدع نظريسة والشكل الخالص، في المسرح الطليمي، وهو يقيّم - بشمكل سلبي - خشبات المسرح التجريبي،

ويرى أن مسرحا كهذا ما هو إلا ظاهرة سيئة غير مفينة للمسرح.

١(...) فناسم مجريب يرينا لفظ مستوالية المبدعين حيال إبداعاتهم. وهنا ينشأ شئ على الهامش، في البروقة.. الإبداع غير الطموح، للوصول إلى المصلة النهائية التي يتحمل فيها البدع مسؤوليته الكاملة: العمل المسرحي والتجريب هما حضوران يستحيل مقارنتهما. يمكن القيام في المسرح بالمحاولة تلو المحاولة _ ولذلك سينشأ بالضرورة إبداع، يتقدم ويتطور ليغدو عرضا جاهزا حتى آخر لمسة من لمساته ... لكنه عندنا يقف التجريب يجوار ما يطلق عليه بالمسرح ... دالجاده... كما أو كان كل ما يقام به هو مسرح وليد الشارع وغيير جاده نحن فيه غيبر واعين بوجود الفن عامة. وجوهر فن المسرح، على وجه الخصوص، كأن المخرجين في بروڤاتهم المسرحية يقومون بشيع يوصم بالعارء ويتسم بالفرية؛ من الدرجة الثالثة؛ كمما لو كانوا يقومون بتقديم أشياء تتصف بالغلظة، مرعبة، مخيفة، مفزعة؛ زاخرة بمختلف الألوان والأنساق الفوضوية، التي تقلب كل الموازين باعتبارها قمة في الدجل والانحراف، (٥٦).

إن تأكيد إنجازات الجربين الكبار في مجال المسرح في النصف الأخير من القرن المشرين، لا يجملنا تنفق مع وأى فيتحدث من تجريب مسارح والكثارع، ومواجعة الأنبياء الدجالين المزيفين بالدعوة الضالة بفن مسرحى جديد؛ والتجريب المضلل الذى يصيب الفن المسرحى بأضرار بالفة.

ولايزال يجول بخاطرى تساؤل مهم حول الواجبات أو الالتزامات التى ينبغى لكل تجريب القيام بهما. ويقول إرغين أكسيز^(VO) الخرج البولندى الكبير: وإن ثمة شيمين

جوهريين في العمل الفنى: الأصالة، ومسؤولية الفنان كاملة تجّاه فنه . ولذلك، فإن معالم الطريق لمسؤوليتنا تجّاه مسرحنا هي والفكرة والعسياخة الفنية المتجددة، والتجريب الشجاع . إنه قضيتنا المصيرية بوصفنا مبدعين ... لكنها شجاعة لها طابعها العلمي ومسارها التلقائي وهمها المستفر:

وفنالشنجناعية الثى تطلب حسب الطلبء تتوقف عن أن تكون شبجاعية ملهبية، والتجريب دون هدف محدد ليس بتجريب. وقد يبدو ظاهرا أن وضع حجر أساس لمبنى من القيم المسرحية الفنية الجليلة، اللي شيده فسبيانسكي (OA) وشيللر(OA) ، أكثر قيمة من قصر شيده شخص ما فوق جزيرة مجهولة حيث سيختفي هذا القصر في اليوم التالي بلا أثر يتركه من يعده ... وقد يكون الأمر مجرد وتون، ساخر حزين. لو أن الأمر لم يتوقف فبقط عند حبدود الشبعبور بمولد العيمل المسرحىء إثر شعور المبدع بعدم مسؤوليته تجاه إنتاجه اللَّالي، فسوف ينشأ عين ذلك _ بالضرورة _ صيغة غير مسؤولة تتصف بهمجيتها في علاقتها بثقافة (التجريب). إن أولفك الذين سيأتون من بعنناء معتشنين بأنهم هم الوحيدون الذين شيبدوا مسرحا جديدا، سيأتون وينظرون إلينا باحتقار لأنهم

يعتقدون بأنهم وحدهم قد شيدوا مسرحاً جديدا (٢١٠).

إن الرحمى بمختلف مصادر المحاطر التي توحف في الطبريق الحظروني للتجريب يتجه مباشرة نحو المسرح، ولكن الأمر يفدو أكمر اجتذابا لذلك الذي سيبدعه الفنان بعد لحظة. إن جميع المبدعين وسجري المسرح عليهم أن يتحملوا بقوة القدرة على ما يهدفون إلى الوصول إليه...

((..) ما يعنيني _ يقسول إدوارد جرودون كريج، أول ملهم للتجريب بمسرح القرن العشرين _ هو أن أكون عميق الخبرة في تجريبي، وأن رحلتنا لن تكون لها نهاية... ودائما ما سينادينا شع؛ يرهقنا؛ يرضمنا على السير إلى الأمام،(١٦).

وقد يكون الإرهاق الدائم، والشعور الملح بالبحث عن الإبداع الجديد، هو المدويان في الأحماق، ٥-حيث يرقد المسرح - كما يقول كريج - مختفيا تحت أرض الأهرام منذ ألفى عام، واضحا وجابايا، يتنظر من يهدعه ويتكره ال

أتكون هذه دعرة صريحة لمبدعينا إلى العروة إلى الدارة الى الايزال راقسا الذات، والبحث عن هوية لمسرحنا الذي لايزال راقسا عمد عمد رافسها الحياة عمد رمال صحواء مختاج إلى من ينفث فيها الحياة والوجود، لترقف ما بالفعل ما أهرامات الحضارة والثقافة المسرحة الإنسانية المصرية الخالفة؟!

الموابش

- إلى حفولوس: (٥٥٥ ـــ ٢٥٦ قبل المبارئ)
 خاصر أطبقي سبح دائماً الكلاسيكية. من بين تدسين عسالاً دراسيا ليمني لنا التنابخ سبعة من بينها: الأورستيا، وبروسليموس مقيدا، وأجملدون، وحاصلات القولون، والوبون.
- (٧) سوقوكلين، (مولى ٤٩٦ ٢٠١ غل لللاد)
 خام رافيني مدم دالمنة الكلاميكة. أهل حولي تسمن مأساه والاين سيرحية سايرية. خفظ أنا التاريخ منها سع مامي، أجعلي، الديمورا، و الملك أوديب، الكنورا، فيلكنيت، دأوديب ملكك، ودأوديب في كواوراً».

- بروتاجوليست:
- هو الممثل الأول في المسرح الإغريقي الذي يقوم بالصحاور مع الجوقة.
- לונ: (amlaT): (ידאו _ דיאו) (1) كان بمثلا قرنسيا في «الكوميدي فرانسيزا» وعمل في هذه المؤسسة منوبا وصاحب متهج في التمثيل يقوم على الأطاء الرصين الكلاسيكي.
- (0) معلقات تعلق في سقف للسرح، وهي عبارة عن مواد قمائية تقوم بتنطية آلات الإضابة وكل الأجهزة والأدوات الساقطة من سقف المسرح.
 - مخطوط باللغة الهولندية يعنوان Experyment w Teatrze Geneza Egzemplifikacjes؛ للبروفيسور بازيرا الاسوتسكاء ص ٢.
 - (%) المعطوط السابق، ص ٣ .
- القلاصلة الرضعيون؛ هم أصحاب الفلسفة التي وضعها أوجست كانت، والتي تعنى بالظراهر والوقائع البقينية فحسب، مهملة كل تفكير عجريدي في الأسباب (A)
 - ألدريه أنظران: (۱۸۰۸ _ ۱۹۹۳)
- فرنسي. مخرج وتمثل ، وأخد أهم المبدعين الهدائين ، الممثل الرئيسي لتبار الحركة الطبيعية في المسرح. مؤسس المسرح الحر Théâtre Libre. قدم قوق حشية مسرحه أهمالاً واقعية فرنسية . وكذلك مسرحيات هاويتمان وسترتديرج وتولستوي ، حاول في مسرحه أن يقرّب الفن المسرحي بكل أطره إلى الحقيقة الحالية ، لفظ في أعماله الرمز والشمولية التي يمكن أن يتصف بهما الديكور المسرحي ، اهتم اعتماما كبيرا بطراز الأداء التمثيلي وتطويعه لمفهوم العرض المسرحي وقرمية الشخصيات وبالمشاهد الجماعية، وفي عام ١٨٩٧. أسس في باريس مسرحه Thélitre Antoine ليقدم أعمال وإبداعات الكتاب المسرحيين الشباب . وفي سنوات ١٩٠٤ .. ١٩١٤ أسس مسرح الأوديون، ، وأعرج أفلاماً ، من أهمها ، عمال البحر المهرة، عام ١٩١٧ ، وكان تاقداً مسرحها.
 - (١٠) مخطوط باربرا لاسوتسكا بالبولندية، ص ٣.
 - (١١) المرجم المايق، ص ٥.
- (۱۲) جوردون کریچ ، (۱۸۷۲ ۱۹۹۹) ، مخرج إنجلزيّ وسينوغراف ومُنظِر مسرحي . يدأ حياته الفنية عثلا ثم قلم أول عمل مسرحي من إعراجه وتصميماته السينوغرافية في عام ١٩٠١. يعد كريج بجوار أدولف أبيا السويسري من أهم التجريسين الإصلاحيين لحركة المسرح العالمي. إن كريج هو مبدع نظرية (خشية المسرح التشكيلية الجديدة) خلق أسما جديدة للمفهوم المسرحي لعناصر المرض للسرحي الجوهرية ؛ (الإضاءة _ الألوان _ التكوين المسرحي _ المساحة _ الفراغ _ السحركة _ الشخصيات) . كما أن كريج أبدع ملهوما جديدًا لدور الخرج للسرحي أو دللبدع المسرحي» .. على حد تعبيره .. باعتباره افتانا شاملاً» . أسس أفيلة المسرحية ١٩٠٨ The Mask -١٩٢٥). وألف كتابا مهما حول فن المسرح عام ١٩١١.
 - (١٣) انظر مخطوط باريرا لاسوتسكا بمنوان العجريب في المسرح، باللغة البولندية، ص ٦٠.
- : (۱۹٤٩ ۱۸۷۹) Jacques Copeau: چاله کوبود (۱٤) غرنسي البحسية . معزج وغلل وتبطر مسرحي . مصلح المسرح الفرنسيء كون مسرح "Vieux Colombier" أصلح من الفن المسرحي للمؤجلة جلوه بتراث المسرح النمني . امتخاع ما يطاق عليه ومحشبة المسرع النارية ون وجود الإضاءة الأرضية الأمامية ، واستخام ديكورات قليلة التكافيف . اعتم اعتماما مكافحا بالممثل وتعامَل منه فتيا تعاملاً قام على إمكان استخراج طاقاته الإبشاعية وتفجيرها.
 - (١٥) انظر معطوط باريرا لاموتسكا بعنوان التجويب في المسوح، ص ٧.
- (١٦) السوير مازيونيت : فكرة المصلح المسرحي الإنجاليزي أ . ج . كريج. وهي تقوم على خلق شخصية خيالية للجمع ما بين النمية المتطورة والإنسان .. اللعمية التي تؤدي مختلف الانقمالات وللشاعر ، دول أن تمكس ذاتها وهمومها كما يقمل للمثل الحي ، الذي يسمى للصلح السرحي الكبير إلى التخلص منه . فهو يهاد من المثل أن يندو دمية مطورة ترتدي قناعاً للصبير عما يريده.
- (١٧) والعبز والدمي . rBread and Puppet ترقة مسرحية أمريكية تعد من أهم الطواهر المسرحية في سنوات الستينيات . ولا اتزال مستمرة في إنتاجها المسرحي . تقلم عروضاً مسرحية تشترك فيها الذمي التي يبلغ طولها بضمة ستيمترات إلى عصمة أمتار ونصف التر ، بأقنمة فوق وجوهها. أسس بيترشومان Peter Schumann هلم القرقة، وأدارها في نيوبورك منذ عام ١٩٦١. وفي السنوات (١٩٧٠ -- ١٩٧٤) ، كانت تصمل هذه الفرقة تخت رعاية بعض الممولين والمؤسسات التي ساعدتها على الاستمرار والتواصل. غاول هذه الفرقة أن تقوم بنوع من الامتزاج الكامل بين الفن والحياة ، مؤمنة بأن المسرح كالخبز، يمثل للإتسان حاجة
- ضرورية أولية، باعتبار أن ما تقدمه الفرقة هو طقس اقتمام الجيز مع الجمهور ... هذا الخيز الذي تصنعه الغرقة بنقسها . تشترك الفرقة اشتراكا فعليا وحميما في المظاهرات السياسية ، واللقاعات الجماهيرية المفتوحة . من أهم عروضها : الحريق في السنوات (٢٢ – ٦٦ – ٦٧ – ١٩٦٨) وهو صريحة احتجاج ضد الحرب نی فیتنام و چان هارانه نی سنة (۱۹۷۶) وفینوس (۱۹۸۰) جویاً .. (۱۹۸۰) وغیرها.
 - (۱۸) انظر مخطوط بازیرا لاموتسکا المسرح التجربی، ص.ص ۹: ۸.
 - (١٩) أتتوقين أوتو _ راجع كتاب أوتو لمارتين إيسلين، ترجمة: نعيم عاشور ، ص ص ١٠٧ ــ ١٠٩ ــ عار نشر فأسرة الأهباء والكتاب، ـ البحرين.
 - (۲۰) يتر بروك ــ (رك تى عام ١٩٢٥)
- إنجليزي الجنبية، من أهم اغرجين التجهيرين في عالم المسرح الماصر. مخرج مسرحي وأوبرالي وسينمائي. وفي معظم أعماله الفتية يقوم أيضا بالتصميمات السينوغرافية والموسيقية. كان مليرا فنا الأوبرا اكوانت جارداته في منوات (١٢٧ ــ ١٩٧١) ، وكان واحلا من أهم مغرجي مسرح (روبال شيكسبير كامبني).

ومنذ عام ۱۹۷۱ وهو يغير مركز الإبناع المسرحى الدولى CiCT) فيهر انحصادات يروك تضيفان: أنة للسرع، وهى لغة يبسث عنها عطرج اللغة الأدبية، وعلاقة المفرج بالمثال، وعلى المكس، علاقة المفرج بالعرض المسرحي. أهم أصداف مأواصاد ودقة بنقة والملك ليو، وأوتيب.

) ويجود بهن المحاصلة المنطقة ومنظر مسرس ومير فراحة المؤينة أولون زبازين - colin Terret المارسة في الدريج وهناك في الماصمة الوسلوم المحاصلة المسرسة بالمحاصلة المسرسة ومنظر مسرس ومير واحدة المؤينة المسرسة والمحاصلة المسرسة والمحاصلة المسرسة والمواصلة المسرسة المس

(۲۲) يهيمي جروتوفسكي، الطر هامش ۱۲ من هوامش الفصل الأول من كتاب جماليات اين الإخراج تأليف إيجموات ميز، ترجمة تتاء عبد الفتاح. الهيمة فلصرية للكتاب، القامرة 1947 -

. (۷۳) وأول يستكاتور 1۸۹7 – ۱۹۲۹) مغرج التي مبدع فكر المسرح السياسي للطبقة الماملة، من أهم الجريين المسرحين في مسرحا الماعير. من أعماله الصدرة أعداء اليشو لموليده والطبقة المصومغة لكسميم جوركي رواسيوتين تعولستوي وفضايك فياشيك. وقد قدت هذه الأحمال بمسرح، ePiscacor Bilmos عن القدرة ما بين (۷۷). 1941).

> (۲٤) يوتولد بهخت : انظر هامن ۱۷ من هوامش الفصل الثالث من كتاب جماليات ان الإخراج ، مرجم السابق.

(۲۵) الگستار تاپروف ــ (۱۹۵۰ ــ ۱۹۵۰) مغرج روس، مؤسس ومدیر اللسن الصغر، بموسکو، کان من أهم دعاد للسرح البادش، الذی سیطر علیه فتشکیل السرکی ــ والإنقاعی، والوسیقی واقسیغ اشتکا

(۲۷) يقيبهي فاعطانجوف (۱۹۷۷ – ۱۹۲۲) روسي الأسل، مدع ويمثل، عند هم الا 1917 وهو مرتبط ديسسرح الذي يموسكو الذي أست قسطنهيل ستايسلاليكي. ولي عام ۱۹۱۳ أبنا يعجدة موسكو فرات الخاصة وأسلمانا فرقة الاستدير الدراسات، وفيما بعد نهر الاسم ليسم فرقة داستدي الصلاة الثانية، وتسميد أسالة للمرسمة بعالهما الفاتان الواقعي المسترج ديمزته سامر وطابع من المروسيات، من أمم أمساله للمرسمة، وويمورفولم لهنهائ إنس 1914 والويائة الواقع علمو لأوجست سرنديم — 19۲۱ ومعجوة القليمي الفولي لميزلال عام 1910 وطورة.

(۲۷) فظر مانش ۲۲ ،

(۲۸) افطوط البولندي المسرح العجريي باريز لاسوتسكا بص ص ١٠ ـ ١١ . (۲۷) انظر: ملامح من المسرح العجريي البولندي المعاصر ـ هناء عبد النتاج من ص ـ ٨٦ ـ ١٠ افيلس الأعلن الثقافة، القاهرة، سيتمبر ١٩٩٨ .

(۳۰) أورك أياء (۱۸۱۷ ــ ۱۸۲۸)

سهسرى الجنسية. سيتوفراك، عنظر مسرحى، يشترك مع إنزارد كريج فى عصوء أى في بليات القرنة الشرين ـ فى حركة الإصلاحات المسرحية لكبرى، وهى محاولات قسم بالتسبق للشترك للمساحة والفراغ فوق عنتبة اللسرح، وتشكل عند أبيا من خلال للكميات وللمطحات البسيطاه، وحركة المطلء وللوسيقى، وكذلك استخدامات الإضابية البجنية.

(۳۱) چورچ اوخین (۱۸۲۸ - ۱۹۹۳) الکان واکسل کاب مسرسی ، مشرح ونظر مسرسی، کان نفرا لمسرع Kinester – فادروس و بالتیا فی القره دن (۱۹۰۸ ـ ۱۹۱۹) ، مؤلف مسرحات ونصوص افتح یا تراجع انتخاب من طب الصوص دالشتریات ، بعد واجنا من الصاحن السرحين انکرار من اهم کهده تورد السرح ـ ۱۹۰۹ .

> (۳۲) -جوردون کرهج: انظر: هامش ۱۲ . (۳۳) - چاک کوبوه: انظر: هامش ۱٤ .

(٣٤) الخطوط البولندي المسرح العجريسي بازيرا لاسوت كناء ص ص ٢٧ ... ٢٠ .

(٣٥) مدينة وكراكوف، تقع في ألصى جوري بولندا.

هتاء عسيسه الفستساح

- (٣٦) مدينة دزاكوباناه هي منطقة جيلية في جنوب بولندا.
 - (۳۷) انظر: هامش ۹ .
- (٣٨) المحطوط البولندي المسوح الصجريسي باربرا لاسوتسكا ، ص ص ٣٦ ـ ٣٨ .
- (٣٩) قسطنمين ستالسلاقسكي: انظر: هامش ٢٦ للفصل الثالث من كتاب جماليات فن الإخواج لزيجمونت هينر .. مرجع سابق.
 - ۲۲ انظر : هامش ۲۲ .
 - (٤١) اخطوط البولندى المسرح التجريس لباربرا لاموتسكا ، ص ص ١٨ .. ١٩ .
 - (٤٢) موريس ميترقتك (١٨٦٢ ــ ١٩٤٩)
- كاتب بليميكي كان يكتب باللغة الفرنسية. كان عضوا في الأكاديمية الفرنسية، المثل الرئيسي للتيار الرمزي في المسرء، تزخر أحماله الدرامية بالتشارم والقان، يعبر في مسرحه عن الإنسان الضعيف وأله في مواجهة القدر وللوت. من أهم أعصاله العميان ــ ١٨٩١ وبلياس وميلسندا ــ ١٨٩٣ وهوفا فالنا التي أفرت تأثيرا كبيرًا على الدراما الأوروبية. حسل على جائزة نهل عام ١٩١١ .
 - (٤٣) انظر المطوط البولندي المسرح التجريس باربرا لاسونسكا ، ص ٣٧ .
- Mehat (14) : اعتصار لاسم دالمسرح الأكاديمي الفني لجمهوريات الانتخاد السوقيتي، (سايقًا) دمسرح مكسيم جوركي، أو دمسرح الفنء. أمسه فلصلح المسرعي الروسي الكبير قسطنطين مئاتيسلافسكي.
 - (٤٥) الخطوط البولندي سابق الذكر ، من ص ١٨ ٢٧ .
 - (٤٦) المرجع السابق من ٥ .
 - (٤٧) الرجع تقسه، ص ٨ .
 - (٤٨١) تامووش كالعواد راجم هامش رقم 14 من هوامش النصل الأول من كتاب جماليات فن الإعراج .
 - (٤٩) ليون خيائر:
 - راجع عامش رقم أ من هوامش القصل التامن من فصول كتاب جماليات فن الإعواج . (۵۰) إرقين بيسكاتور:
 - الطر هامش ١٤ من القصل السابع من فصول كتاب جماليات فن الإعراج.
 - (١٥) المرجع السابق.
 - (۲۵) يوزيف شايدا: الظر الفصل الثالث من كتاب ملامح المسوح البولدات الصحيهي المعاصور مرجع سابق، من ص 117 : 127 .
 - (۲۵) يعر بروك: انظر هامش ٧٣ من هوامش الفصل الثالث من قصول كتاب جماليات أن الإعراج.
 - (0t) الرجم السابق.
- (٥٥) أسعاليسواف إيجنالسي أيعكيةيتش واسمه المستعار فيتكانسي Wittery ١٨٨٥ ١٩٣٩). كاتب دراما .. منظر مسرحي .. فيلسوف طليعي، وهو صاحب التيار الذي أطلق عليه ؛ الشكليس؟ هانحل يولننا، تتصف دراماته بالسمة البهروتسيكية / الملتنازية.
 - ومن أهم أصماله الأم والمدون والراهبة وفي قصر صغير.
 - (٥٦) الخطوط البولندي المسرح العجوبي ، ص ص ٩ ١١ . (۵۷) إرقين بيسكاتور: انظر: هامش ۵۳ .
 - (۸۸) معالیساول آسیانسکی: (۱۸۲۹ ۱۹۱۲)
 - انظر دهامل ٢٧ من هوامش قصول كتاب ملامح الأسرح البولدى العجريس الماصر. (٥٩) راچع: هامش ٤٩ .
 - (۲۰) راجع: هامش ۹۷ .
 - (۱۱) انظره مادش ۱۲ ،



چوزیت نی*رال* *

يعتبر طرح قضية «المسرحانية المتبر طرح قضية «المسرحانية الآنواع الأنواع الأخرى، بالإضافة إلى ما يميز المسرح عن فيره من الأنواع المسرض، وبوجه خاص عن الرقس، وعن فيون الأناء الوقاتمي emulti-medias (المصلات المحقق multi-medias وهو اجتهاد في استخراج الطابع المعيق للمسرح من وراء تعدية المحارسات الفرية ونظريات المستميل، وجحمالهات اللراما. وفي الوقت نفسه، هو محاولة للمثرر على المايير المشتركة للمدحة عن منذ باليتها. ينفو هذا المشروع طموحاً هاكلاءً ربما يقوق قدرات البشر، لكننا موف نعني هنا فقط بالبحث عن نقاط رصد، ووضع لبنات من اجل تأمل بحشاج إلى

ربما أستطيع أن أقرل إن القرن المضرين أفسد مسلمات المسرء مثله مثل الفنون الأخرى، حيث تجد أن كل ما هو نابع من جمماليات مسرحية واضحة، وميارية في مجملها، قد أصبح، تدريجياً، موضع تساؤل من نهاية القرن التأسع حشر حتى القرن العشرين، في الوقت الذى ابتعدت فيه خشبة المسرح عن النص الأدبى وعن مكانته المقترضة في المشروع المسرحي ".

هكذا، وبما أن النص قد تراجع، ولم يعد قادراً على ضمان مسرحانية خشية المسرع؛ فقد كان طبيعياً أن يتساهل رجال المسرح منذئذ عن خصوصية الفعل المسرحي، لاسيما أن هماه الخصوصية بدت كما لو كانت تستشمر نمارسات أخرى؛ مثل الرقص، والأداء الوقاعي، والأورا.

يمدو أن هذا البزوغ للمسرحانية في مجالات مخالفة عن المسرح يستتبعه ذوبان الحدود بين الأنواع وذوبان التمييزات الشكلية بين الممارسات؛ أى تتزايد * المتران الأصلى للسقال: La théâtralité, Recherche sur la spéc . المتنافقة Précique من مبيلة Précique الفرنسية، المدد الام. السقال ۱۹۸۸ . ترجمة: حالج والشماء، مراجعة: الشماري وصلى.

صعوبة تخديد الخصوصيات: من المسرح الراقص إلى الفترن متمددة الاتصالات، مروراً بمسرح الراقمة happenings والأداء الوقائعي، والتقنيات الجديدة. وكلما وظف المشهدي والمسرحي أشكالا جديدة، اضطر المسرح، وقد فقد مركزيته فجأة، إلى أن يعيد تعريف نفسه⁽⁷⁾بعد أن فقد بدهاته.

كيف يمكن، إذن، تمريف المسرحانية البوم؟ وهل يجب الحديث عن والمسرحانية، بمسيخة المفرد أم عن ومسرحانيات، بمسيخة الجمع ؟ وهل المسرحانية خاصية تتشمى إلى المسرح وحده، أم يمكن لها بالمثل توظيف الميش؟ وهل هي صفة (بالمعني الكاتطي للمصطلح) سابقة الوجود على الشرع الذي توظف فيه، وشرط لبزوغ ما هو مسرحى؟ أم هي بالأحرى تتيجة لمملية مسرحانية ما تقسوم على الواقع أو على الموضوع؟ تلك بعض التساؤلات التي نود طرحها هنا.

استرجاع تاريخى

يبدو أن مفهوم اللسرحانية، قد ظهر تاريخياً في الوقت نفسه الذي ظهر فيه مفهوم ١ الأديبة ١٤٠٠ ، وإن كان انتشار مصطلح المسرحانية، أقل سرعة؛ بما أن معظم النصوص التي تتعرض للموضوع، والتي استطعنا رصدها، يرجع تاريخها إلى السنوات العشر الأخيرة(٥). مما يعني أولاً أن مفهوم المسرجانية، بصفته تلك، هو اهتمام حديث مواكب لظاهرة التنظير للمسرح بالمني الحديث للمصطلح. سيعترض البعض، بالتأكيد، على كلامي هذا، قاتلين إن (فن السُّمر Poétique) لأرسطو، و(مغارقة المثل le Paradoxe du comédien) لديدرو، ومقلمات راسين، ومقدمات ڤيكتور هوجو، مشالاً، تشكل جهداً تنظيرياً للمسرح، وهو أمر مفروغ منه. لكننا نعرف جيداً أن التنظير للمسرح بمعناه الراهن، أى بوصيفه تأملاً حول خصوصية الأنواع، وتعريفاً لفاهيم مجردة مثل «الملامة signe » في المسرح، (السمطقة sémiotisation) ، (التصلر tostension) ،

«المقطع efcart» والانحراف efcart» والانزياح 66- والانزياح 66- والسابقة، بل placement ويتاب السابقة، بل يمتسر علامة على عصر أبرز رولان بارت السهاره بالنظريات.

إذا كان مسمى المسرحانية، إذن، قد عرف انتشاراً نشطاً ، بشكل خاص منذ بضع سنين، فيبدو أن هذا الانتشار الحديث قد أنسانا تاريخاً أقدم؛ بما أننا غد آثاراً لمسمى المسرحانية في النصوص الأولى: لإفرينوف -Bv دلسمى المسرحانية في النصوص الأولى: لإفرينوف -teatralnost ويؤكد فيها أهمية اللاحقة (ost) ،حيث يكمن اكتشافه الأعظيم(1).

ومع أن كلمة ومسرحانية لم تعرف بالقنر الكافي يوصفها مفردة، ولم تتضيح أصولها أيضاً، فإنها تبدو نابعة من هذا والمفهوم الصاحت concept tacite ، الذي ذكره ومايكل يولاني Polany (۱۲۰۰) والذي يعرفه بوصفه فضكرة ملموسة يمكن التحكم فيها مباشرة، لكن لا يمكن وصفها سوى بطريقة غير مباشرة، وتقرن بالمسرح في المقام الأول.

المسرحانية بوصفها خاصية المعيش

تستطيع بعض الأمثلة أن توضيح أن المسرحانية لا تقسيسر على المسرح وصده، وذلك بوضع شروط تجليات المسرحانية على الخشبة وخارجها موضع التساؤل. وسنستخدم بعض الأمثلة لتوجيه تأملنا. لنفترض السيناروهات التالية:

السيناريو الأول:

تدخل قاعة المسرح حيث تنتظر التجهيزات السينوجرافية بشكل واضع بداية عرض ما؛ الممثل غائب؛ المسرحية لم تبدأ. هل يمكن القول بوجود مسرحانية في هذه الحالة؟

إذا كـان الرد بالإيجـاب، فـهـذا يعنى اعــُـرافـاً بأن التجهيز (المسرحي) للخشبة Scénigue يحمل في داخله

ومسرحانية ما فالتفرج يعرف ما يمكن أن يتوقع من المكان ومن السينوجرافيا: المسرح¹¹، غير أن العملية المسرحية لم بخز بعد، والعرض لم يقع، إلى جانب أن حجر الأساس فيه وهو الممثل خاكب. ومع ذلك، فهناك عبر الأساس فيه وهو الممثل خاكب. ومع ذلك، فهناك يمنى حدوث سمعلقة للفضاء المسرحي، بخمل المتفرج يبرك مسرحانية المختلفة للفضاء المسرحي، بخمل المتفرج هي أن وجود المسئل لم يكن ضرورياً لتحقيق المسرحانية ماء لأن المرء قد أدرك فيه وجود علاقات، مسرحانية ماء لأن المرء قد أدرك فيه وجود علاقات، وإخراج للمراوي/ الحدثي المنشطر على ذاته speculaire على ذاته مالكرا و تبدو أهمية المكان هذه أساسبة بالنسبة إلى أية ومسرحانية ا حيث إن العبور عما هو أدبى إلى ما هو مسرحانية ا حيث إن العبور عما هو أدبى إلى ما هو مسرحي يقتضى دائما، وفي المقام الأول، جهذا فضائياً.

السيناريو الثاني،

أنت في المعرو، وتشهد شجاراً بين مسافرين أحدهما يدخن والآخر يتدخل بقدر لا يستهان به من الدف لإزامه بعدم التدخين نقراً لتحريمه قانونياً. يوفض الأول الامتشال وتدور بينهما إهانات وتهديدات وترتفع نبرة الشجار. يراقب المتفرجون الآخرون ما يحدث باتباه، يعلق المعض وبنحاز المعض إلى أحد المسافرين. تتوقف عربة المترو أمام لافتة إحلانية مائلة، تنزل المعتدى عليها (امرأة) وهي تلفت نظر المتفرجين الحاضرين إلى التفاوت القائم بين منع التدخين، المسجل بخط صغير جداً على حوائط المتره، بينما يشغل التحريض على التاخين أحد جنران المعلة بالكامل.

هل هناك مسرحانية في هذا الحدث ؟ الاتجاه العام يميل إلى النفى؛ فلم يكن ثم إخراج ولا دعوة الآخرين إلى للشاهدة من قبل الشخصيات الرئيسية ولا خيال، بل إن الموقف كنان يضم أشخاصاً في حالة شجار. ومع

ذلك، شالمتشرج، إذا نزل في هذه الخطة، يستطيع أن يكتشف أن أعضاء هذا الموقف ممثلون يقدمون مسرحاً خفياً، وفقاً للمبادئ التي حددها أ. بول A.Boal. هل توجد، إذان، مسرحانية في العرض الذي شهده المتفرج دون إرادته؟ ربما نستطيع أن نرد بالإيجاب مبدئياً.

ما الذي نستتجه من هذا التغير في الرأي؟ تستتج
أن المسرحانية، في هذه الحالة، تبدو كسا لو كانت
عبلت هذه المعرفة المتفرج فية توجه المسرح إليه. فقد
عبلت هذه المعرفة نظرته وأرغست على رؤية ذلك
المرضى spectaculaire حيث لم يكن هناك حتى ذلك
المرضى regetaculaire وحيث لم يكن هناك حتى ذلك
يمتقد أنه يتسمى إلى الحياة اليومية إلى الخياة، وحملت
الفضاء بدلالات، كما حولت العلامات من مجالها إلى
مجال آخر ليستطح المتقرح حييث قراعتها على
مجال آخر ليستطح المتقرح حييث قراعتها على
المنوس، بهدو المسرحانية هنا كما لو كانت مربطة
الهوى، بهدو المسرحانية هنا كما لو كانت مربطة
على المتفرج أن يشارك في معرفة مره وإلا يحدث اللبس

السيناريو الثالث:

وأخيراً المثال الختاص، أنظر إلى الرجال المارّين في الشارع وأنا جدالسة في شرقة مقهى. أما هم، فليس لنيهم قصد لنيهم رضية في أن يشاهدهم أحد، وليس لنيهم قصد التمثيل، كما أنهم لا يمكسون أقدة ولا تخييلاً في المقاهر على الأقل في ولا يعرضون أجسادهم للقرحة، أو على الأقل ليس هذا هو السبب الأول لوجودهم في هذا المكان. وبالكاد يعيروا انتباماً لهذه النظرة الملقاة عليهم،

يبدو أن هذه النظرة التي ألقيها عليهم تقرأ، في الأجساد التي تراقبها وفي حركاتها gestualité

تخلوها في الفضاء؛ مسرحانية ما. هذه المسرحانية؛ تسجلها النظرة في الواقع بمجرد الممارسة، معيدة تنظيم إيمائية الآخر داخل فضاء المراوى spéculaire.

من هذا المثال الأخير، الذي يقرض الحد الأدني من القيود على المتفرج(١١١) : تتبدى نتيجة مهمة: لا يبدو أن المسرحانية ترتبط بطبيعة الشيع الذي تستثمره: مسواء كان بمشالاً أو فضاء أو موضوعاً أو حدثاً، كما أتها ليست منحازة إلى القناع أو الإيهام أو مشاكلة واقع أو تخييل؛ ما دمنا قد استطعنا أن نلحظها في مواقف المعيش. وإضافة إلى كونها خاصية يمكن مخليل سماتها، يبدو أنها عملية ما أو إنتاج يرتبط قبل كل شئ بالنظرة التي تفترض فضاء آخر espace autre يصير بدوره فضاء الآخر .. فضاءً ممكناً بالطبع .. ويترك المكان لغيرية الموضوعات ولبزوغ التخييل. ينتج هذا الفضاء عن فعل واع يمكن أن يصدر سواء عن المؤدى نفسه (المؤدى بالمنى الأوسع للمستسطلح: ممثل، مسخسرج، سيتوجرافي، مصمم إضاءة، بل المعماري أيضاً - كان هذا معنى المشالين الأولين؛ أو عن التضرج الذي تبدع نظرته انشطارا مكانيا يستعليم أن يسزغ فيمه الإيهام _ وذلك مثالنا الأخير _ وبمكن أن يستند دون تمييز إلى الأحداث والسبلوك والأجساد والأشبياء والفضباءه سواء المعيش أو التخييلي.

إذا، قد يكون شرط المسرحانية هو الاتحاد مع الأمحاد مع الأحماد الخعر (عندما كان مرغوباً من الآخر) أو إيداع (عندما تمكسه اللمات على الأشياء) فضاء آخر مغاير للفضاء المومى؛ أى فضاء تخلقه نظرة التفرج لكن تظل خارجة عند. هذا الانشطار في الفضاء، الذي يخلق «خارج» المسرحانية وداخلها»، هو فضاء الآخر، وهو ما يؤسس وغيرية المسرحانية.

المسرحانية المدركة بهذا الشكل ليست فقط انشطار الفضاء، أو انشطاراً في الواقع يمكن أن تتبثق منه غيرية ما، بل تشييد هذا الفضاء نفسه بواسطة المتفرج، وهي

نظرة، بعيماً عن كونها سليية، تشكل شرط بررغ المسرحانية محدثة تعليالاً كيفياً حقيقياً (كما كان يقول المسرحانية محدثة تعليالاً كيفياً حقيقياً (كما كان يقول موسرة) مشكلاً سبواء لأنه يعلن أنه في عسرض représentation (حيثة بملك الممثل المبادرة)، أو لأن النظرة البسيطة التي يلقيها عليه المتفرج تخوله إلى ممثل، حتى إن كان هذا رضماً عنه، وتدرجه داخل المسرحانية (حيثة ترتيط المبادرة بالمتفرج).

تقوم المسرحاتية أيضاً، بالقدر نفسه، على وضع الشيم أو الآخر؛ حيث تستطيع المسرحاتية أن تدخل هذا الفضاء الآخر، بواسطة تأثير التأخير cadrage الذي أضع فهم هذا الآخر المشاهد (راجع مثالنا الثالث)، ويصى بسيط المحدث إلى علامات (هكذا يتحول حدث يومي بسيط إلى عرض ... واجع مثالنا الثاني)، وإضافة إلى كونها تحاسية، تبدو المسرحاتية في تلك المرحلة من تأملنا، كما لو كانت عملية تقدد الفاعلين في صيرورة (١١٠) منظور .. ناظر، وتصبح المسرحاتية فعلاً، محاولة مستقبلية تبدأ أذاة قبل أن تستشمرها. هذا البناء ناتج عن ازدواج قطيي خثبة المسرح والمثل، بل المتفرح أيضاً.

إن ما يتبع عن نظرة المتفرجة الجالسة في شرقة المقوره أو المتفرج المقهى، أو هن نظرة المتفرج في عربة المتروء أو المتفرج اللدي يدخل المسرح، هو خلق هذا الفنصاء المنشطر، فضاء آخر ، للآخر فيه مكانه. إن لم يكن لهذا الانشطار وجود، لما كان ثم إمكان لمسرح حيث يصبح الأخر داخل فضائي المخاص أو المباشرة أي داخل فضائي المسومي. وهكذا، لن يكون هناك ثم مسسرحانية ما، وبالأحرى لن يكون هناك عمرح ما.

إذن، تتجلى المسرحانية أساساً بوصفها عملية إدراكية، بل استيهامية fantasmatique. هي فعل أدائي performatif يقوم به من يشاهد أو من يفعل. فالمسرحانية تخلق الفضاء الممكن للآخر؛ هذا الفضاء الانتقالي stionucl winincott الذي كان يتحدث عنه وينيكوت Winnicott

هذه العتبة (Iimen) scuil) التى كان يتحدث عنها نورنر Tuner ؛ هذا التأطير cadrage الذي مخمث عنه جوفمان Goffman . وهي تسمح للفاعل وللمشاهد بالعبور من الس «المّهاء إلى السـ (هناك) .

يمتى هذا أن المسرحانية لا ترتبط بتعبيرات مادية إجبيارية، بل إنها لا تملك خصائص نوصية تسمع بتحايدها بشكل مؤكد: فهى ليست معطى من معطيات التجهيب، بل هى وضع للفاعل في إطار العالم وفي إطار عياله، هذا الوضع الذي يشمل بنيات الخيال القائمة على وجود فضاء الآخر هو الذي يتيح وجود المسرح. بل إن المسرحانية تطرح، في هذا السياق، قضية مجاوزة المسرحانية تطرح، في هذا السياق، قضية مجاوزة المسرحانية تطرح، في هذا السياق، قضية مجاوزة المسرحانية نصوحاً.

المسرح بوصفه مرحلة ما قبل الجمالية pré-estétique ما الذي يسمح بالمسرحاتي (١٣٦٠)

إذا كتا على استعداد لأن نسلم بمسرحاتية للأضال والأحداث والأدوات والمواقف خارج الخشبة المسرحية ، فالسؤال الذي سيطرح نفسه _ إذن _ ذو طابع فلسفي، لأنه يستفهم عن مدى إمكان مجاوزة المسرحاتية (حتى نستخدم مصطلحات كانط) إلى المرجة التي تصبح بها مسرحاتية المسرح مجرد تعبير، لا أكثر(١٦٠).

في هذا السياق، تبدو المسرحانية بنية تجاوزية، بينما يستخدم المسرح الأوضاع العامة للمسرحانية فحسب. توجد مسرحانية على خشبة المسرح لأن ثم إمكاناً لجاوزة المسرحانية. يعبارة أخرى، لا يمكن أن يوجد مسرح إلا المستدعي، يتم تحميلها عصائص مسرحية خالصة تم تقييمها جماعاً وتكثيفها اجتماعاً. لكن، لا يمكن أن توجد هذه المسرحانية الخالصة للمسرح إلا إذا أمكن تجاوز المسرحانية نفسها. يحتل المثل مكاله داخل هذه المبنة التجاوزية مستقرقاً في هذا الفضاء المشطر الذي يخاور أو الذي يفرض عليه(١٠٠٠).

المسرحانية المسرحية

إذا كان الشرط اللازم للمسرحاتية، كما وصفاه، هر أولاً وقبل كل شئ إيداع فضاء آخر يستطيع الخيال أن يبرزغ فيه، فإن هذا الأمر لا يبدو من الخصائص المقصورة على المسرح. فما العلامات الخاصة المقصورة على خصوصية مسرحية ما؟ (١٦٠ ما الذي يستطيع المسرح دن غيره أن يتنجه؟

كان إقريتوف يؤكد أن مسرحاتية المسرح تعتمد جوهرياً على مسرحاتية الممثل الذي يقركه غريزة مسرحاتية تثير فيه حس تغيير الواقع الذي يحيط به. يقدم إقريتوف المسرحاتية بوصفها خاصية تنطلق من الممثل وقمسرح ما يحيط به: الأنا والواقع، وفي واقع الأمر الله يوجد داخل ها القطب المزوج الناسواقع) وسائط أساسية لكل تأمل حول المسرحاتية، منيمها (الممثل) أمسية الكل تأمل حول المسرحاتية، منيمها (الممثل) المسرحية أنماط الملاقة التي تنشئها مع الواقع، وتور اللمية المه التي تقوم قواعدها على المتنظم والمستمر في الوقت المعد، في الواقع، تستطيع المسارات بين هلين القطبين المناس المنا

المثل

إذا كان الممثل هو حامل المسرحانية - المسلمة التي كل إلى تبناها البيتر بروك (١٧٠) ، فإن هذا يعنى أن كل الأنظمة الدائمة الفضاء السينوجرافي والملابس والمكياج والسمرد والنص والإضباءة والإكسسوارات يمكن أن تتزوى دون أن تتأثر مسرحانية المشهد بعمق. يكفى بقاء المسخل للمحافظة على المسرحانية وحدوث مسرح، مما المسئل للمحافظة على المسرحانية وحدوث مسرح، مما

اللفظ نفسه باللاتينية [المترجم].

يثبت أن المثل هو أحد العناصر اللازمة لإنتاج هذه المسرحانية.

يعنى ذلك أن الممثل هو منتج وحامل المسرحانية في الوقت نفسه. فهو يشغرها ويدرجها على خشبة المسرح على هيئة علامات وبنيات رمزية معالجة بواسطة وفقائه الشمورية ورغبائه بوصفه فإعلاً، داخل عملية اكتشاف قرينه أو الآخر كي يجمله يتحدث. أما هله البنيات الرمزية المنفرة تماماً، بسبطة الاستدلال من قبل الجمهور بوصفها نمطاً من المرفة أو الخبرة، فهي كل الأشكال السردية والخيالية التي توجد على خشبة المسرحكايات، تشخيصات) والتي يظهرها المعثل في المسرحة حكايات، تشخيصات) والتي يظهرها المعثل في المسرحة على خشبة المسرح حيث يدرك المتفرج حقيقتها ووهمها تمكنة في الوقت نفسة. بالإضافة إلى هله البنيات المطروحة، في وجود الآخر وفي تبحث نظرة الجمهور بشكل مستتر في وجود الآخر وفي مهارته وتقنيته وتمشيله وقدرته على التخفي وطلى مهمارته وتقنيته وتمشيله وقدرته على التخفي وطلى المنفرية.

لأن نظرة الجمهور مردوجة دائماً، فهو لا يأحد الأخياء على علاتها أبداً. بللك يتشابه موقفه مع مفارقة الممثل، حيث يصدي الآخير لكن ليس تماماً. وكما يقول شيشنر تماماً. وكما يقول شيشنر تفسيه (Schechner)، بواجه المتشرج نفسه الشخصية عن نفسه (مالم). بل إن الممثل يمنح نفسه مرحلية. هكذا يعبّر الممثل عن العبور إلى الخيال والرغبة في أن يكون آخر، وعن التحول والغيرية. يعمل الممثل بأقصى حدود ذاته، وهو في وضع المساءلة هذا، وهو مقد ومعروح للمشاهدة، حيث تتحول رغبته إلى أداء، وبهر وبرغرا إلى الاختلاف والتحول والمهول.

هكذا تقع مسرحانية المؤدى في هذا الانتقال الذي يجريه الممثل بين نفسه بما هي ذات ونفسه بما هي أخر، داخل هذا الزخم الذي يسجله. وتكمن في هذه

المملية التى ترتكز على الممثل وتشعره بتهديد دائم بعودة دالفاعل، خلال لحظات جمود البنيات الرمزية، ووفقاً للجماليات، يصبح هذا التوتر بين بنيات المسرحانية الرمزية والضربات الشمورية المنيفة ذا قيصة مهمة، فمسرح آرتو Artaud والمسرح الشرقي على طرفي نقيض، وبينهما تلتقى جميع المدارس والممارسات الفردية على تنوعها (19).

يعد جسد المشل الفضاء الأمثل لهذه المواجهة مع المغيرية، فهو جسد داخل الد والرهائة وعلى حشية المسرح، وهو جسد داخل الد والرهائة وعلى حشية المسرح، وهو جسد خريزى ورميزى، حيث تتلازم الهيستيريا والسيطرة، هذا الجسد هو فضاء المعرفة أو عيوب أو نقص ما في أن يكون موجوداً. وذلك أن هذا الجسد هو بالضرورة ناقص عالم يحددوه، وبما أنه ممنوع من المادة فهو رقيق ومدهش حين يتقوق على مصنوع من المادة فهو رقيق ومدهش حين يتقوق على

لكن هذا الجسد لا يقتصر على كونه أداء فحسب، وإنما يحول ما حوله إلى فعل المسرح وقد حول فحسب، وإنما يحمل ما حوله إلى دلالات، يصنع هذا الجسسد من كل مسا حدوله مسيحياتيات: المكان، والزمن، الحكاية والصوارات، السيوجرافيا، والموسيقى، الإضاءة والملابس. وبالتالي يضفى جسد للمثل (يصنع ؟)؛ مسرحاتية ما على خشية المسرح. أكثر من كونه حاملاً للمعلومة أوالموقة، وأكثر من قيامه بالحاكاة الدرامية فهو يمبر عن وجود الممثل وعن فورية الحدث وماديته

وجسد المثل الذي يعرض فضاءً وإيقاعاً ووهما وشفافية ولغة وقصا وشخصية وجسماً رياضياً يعد بالتالي أحد أكثر العناصر أهمية للمسرحانية على المسرح.

التمثيل

يظهر هنا مفهوم ثان أساسى فيما يتعلق بمسرحانية الفعل المسرحي، وهو مفهوم التمشيل. ويبدو تعريف

هويزينجا Huizinga) ملائماً لمن يسعى إلى تحديد المفهوم العام للتمثيل في للسرح، فالتمثيل هو القيام بـ:

ا... فعل حريب أنه خيالي وواقع خارج الحياة المادية. ومع ذلك، فيهو قادر على احتواء الممثل تماماً. هو فعل مجرد من كل مصلحة مادية ومن كل منفعة؛ يتم في زمن وفي مكان محددين عمداً، ويدور في نظام ما ووفق تواعد محددة،

يتضمن التمشيل، إذن، سلوكاً واحياً من قبل المؤدى (بمعناه الأعم اللي يشمل الممثل والفسرج ومصمم السينوجرافيا والكاتب المسرحي) حيث يتحقق التمثيل في الد دهنا، ووالآن، لد وفضاء آخر، مختلف عن الفضاء اليومي، فضاء يسمى إلى تحقيق إيماءات خارج الحياة العادية. يثير هذا التمثيل سلوكاً شخصياً تتنوع أهدافه وكثافته وتظاهراته من شخص إلى آخر، من عصر ومن نوع إلى آخر.

وبالإضافة إلى ذلك، يتحول هذا التحثيل إلى شفرات وفقاً لد وقواعده معينة ترتبط من جهة بقواعد التمثيل عامة (تأطير خشبة المسرح وختلق فضاء آخر والحصول على حريات ما داخل هذا الإطار وتحولات ما وانتهاكات ما...) ومن جهة أخرى بقواعد أكثر خصوصية يمكن تأريخها في النطاق الذى تستجيب فه لجماليات مسرحية مختلفة وفقاً للمصور والأنواع والمهارات المحددة (٢٧٠). وتفرض هذه القواعد إطاراً للفعل يستطيع فيه المعثل أن يمثلك بعض العربات بالمقارة المعدد.

هذا الإطار ليس إطار عشبة المسرح كما يمكننا أن نظن (أى ليس إطاراً فيزيقياً ينتمى في أغلب الأحيان إلى مجال المرقى)، بل هو إطار عمكن، يغرضه التمثيل بضروراته وحرباته، ولا يمكن رؤيته إلا عبر التشفير الضمنى الذى يحمدة في المكان وفي الكائنات التي

تشغله والذي يخلق الظاهرة المسرحانية. إضافة إلى ذلك، يمكننا أن تتحدث هنا عن التأطير المسرحي، من أجل إعادة تناول التصور الذي عرفه إيرقنج جوفمان Irving Goffman والذي أفاد في الإشارة إلى السمة والزخمية، لهذه العملية. فإذا كان الإطار نتيجة وصنيعاً نهائياً إلى الدرجة التي نفرضه بهاء فإن التأطير .. على العكس .. هو عملية وإنتاج يعبر عن فاعل ما أثناء فعله. ويشير التأطير إلى أنه يمكن استيعابه وتوضيحه داخل العلاقات الإدراكية بين الفاعل وأداة فعله، كما يشير إلى أن هذه الأداة قد محولت إلى أداة مسرحية. وفي هذا التحول أدمج الخيال في العرض، من هناء لا تبزغ السرحانية يوصفها سلبية أو نظرة تسجل مجموع الأدوات المسرحية (التي يمكن إحصاء خصائصها فيما بعد)(٢٤)، لكن بوصفها زخمأ أو نتيجة فعل يتنمى دون شك وبأسلوب مشميز إلى من يمارس المسرح؛ بل يمكن أن تنسمي كمنلك إلى من يمتلكهما من خمالل المشماهدة؛ أي المتفرج.

اغيال وعلاقته بالواقع

المسطلح الثالث في هذه الملاقة هو ذلك الذي يستخدم الواقع في التمثيل. قد يبدو اعتيار الحديث عن علاقة الرواقع بالمسرح إنكالياً مادام هذا المسلك يفتوض وجود واقع مفهوم ، بوصفه كياناً مستقلاً يمكن تعرف وموضه. ومع ذلك بهيل التفكير الفلسفي الوم إلى فير إنكالية ، بل كان دائماً حاصلاً ، وكان هو نفسه فير إنكالية ، بل كان دائماً حاصلاً ، وكان هو نفسه غير إنكالية ، بل كان دائماً حاصلاً ، وكان هو نفسه خديمة علاقة المسرحانية بالواقع جديرة بالإشارة ذلك، فمشكلة علاقة المسرحانية بالواقع جديرة بالإشارة الفرن، وحملت فنون أدبية كثيرة (مطالسلافيسكي، المشرين، وحملت فنون أدبية كثيرة (مطالسلافيسكي، المشرين، وحملت فنون أدبية كثيرة (مطالسلافيسكي، نستطيع القول بأن ملاءمة المرض المسرحي للواقع حسواء ازدادت أو نقصت عشمل مسرحانية ما؟

مخمل فكرة المسرحانية في ذاتها مجموعة من المداولات السيعة في نظر بعض الفنانين اللين يمارسون فنوناً أخرى غير المسرح، والشيء نفسه بالنسبة إلى بعض نمارسي المسرح. وقد كتب ج. أبسور GAbensour)

دلاشع أكسسر بشساعية من ميجيرد فكرة دالمسرحانية، نفسها بالنسبة إلى الشاعر الفتائي، فهي تعنى هنا في مستواها الأول سلوكاً خارجياً فقط، خالياً من الإحساس الحميم والمفترض فيه أن يوهى إليه، ومتطابقاً مع الغباب التعمد للعمدق، من وجهة انظر هلاه، يصبح رجل المسرح رجلاً مزيفاًة.

كما أشار مايكل ميشال فريد Michael Fried تاثلاً أيضاً:

ان تجاح الفنون، بل استمرارها وصل
 إلى أنه يمتمد بطريقة مطردة على
 موهيته في إفشال المسرح (...).

٢ ــ يتحلل الفن تدريجياً كلما اقترب من السرح (...)

فى اللغة الشعبية، تقع المسرحانية موقع النبد من العمدق الذى سيضطلع به مايرهولد وستانسلاڤيسكى، كل بطريقة مختلفة ولأهداف مختلفة.

كان الهدف المؤكد استانسلاقيسكي هو أن يجعل المشفرج ينسى أنه في المسرح؛ يعد أن أصبح لفظ ومسرح؛ بعد أن أصبح لفظ المسرحة يقد ويعتمد مدى المسرحة في المسرحة على مدى التراب الممثل من الواقع المراحة المن المراحة المناداً عن الحقيقة ومنالاً في المؤلزات ومبالغة في التصرفات بطريقة مزيفة وبعيدة جداً عن حقيقة خنبة المسرح.

أما ماير هولد، فسقسد خسالف الفسرضيسة الستانسلافيسكية، واعتبر أن على خشبة المسرح أن تبحث عن كمالها في الواقعية الفجة، تلك الواقعية التي

ترفض الفرضيات الطبيعية كلياً. هكذا تصبح المسرحانية أسلوب الممثل والخرج أو أساليبهما التي تمنع المتفرج من أن ينسى أنه في المسرح، وأن هناك بمثلاً أسامه يلعب دوره يتحكم كامل. ويبدو أن تأكيد تميز ما هو مسرحي عن الحياة وعن الواقع هو شرط لازم للمسرحانية على خشبة المسرح، فلابد لخشبة المسرح أن تتكلم لفتها الخالصة وتفرض قوانينها الخاصة.

لا يطرح مايرهوك مسألة العرض في سياق مطابقته للواقع. وتشير تأكيداته إلى أن المسرحانية لا تكمن في علاقة وهمية ما مع الواقع، كسا أنها الاترتبط بقيسة جمالية معينة، لكن علينا أن نبحث عنها في الخطاب المستقل الذى تشكله خشبة المسرح؛ فهناك ضرورة قوبة للمثور على خصوصية مسرحية خالصة.

الفكرة التى تبدو ذات أهمية لافتة هنا، فى رأى مايرهولد، والتى توضع مفهوم المسرحانية، هى فكرة فعل المرض التى يجسدها الممثل (التى توضع للمتفرج أنه فى المسرح، والتى تعنى المسرح، ووصفه مسرحاً وليس متمركزة على وظيفة المسرح بوصفه مسرحاً، محولة إياه إلى القد موجهة تخدث عنها بارت Barthes من قبل، ومن النحية أخرى، يعملي أهمية ألفضاء عملية الإنتاج المسرحى حيث يتحول كل شئ إلى علامة خارج أية المسرحى حيث يتحول كل شئ إلى علامة خارج أية علامة بخارج أية

على العكس من تعريف مايرهولد للمسرحانية، يتسم تعريف ستانسال فيسكي لها بالتاريخية بما أنه يحمل بهسمة الرهانات التي لم نعد ندركها بالأسلوب نفسه اليوم. ويمكن أن ترتبط هله المعادلة بلحظة ما كنا نسمي فيها إلى ما هو طبيعي في المسرح، في مقابل التكلف الفتي الذي حدث في نهاية القرن الماضي، والذي أدانه الفيسية دولكن، حتى إن كان الصراع مع (أو ضد) الطبيعية لم يحسم بعد، فإنه على الأفل قد اختلف، بما أن الجميع يعترف الآن بالطبيعية بوصفها شكلاً مسرحانياً.

أما فيمما يتملق بمسألة معرفة ما إذا كان يمكن تعريف المسرحانية وفقاً لعلاقة خشبة المسرح بالواقع الذي تتخذه موضوعاً، فإن الإجابة تبدو لنا واضحة اليوم، حيث لا تتمقد في وجود موضوعات أكثر مسرحانية من أخرى في حد ذاتها. فالمسرحانية عملية مرتبطة قبل كل شيء بظروف إنتماج المسرح وتطرح كذلك مسألة عمليات العرض.

الحظيور

داخل هذه الملاقة الثلاثية التي تسجل الزخمية المسرحية تظهر محظورات. في الواقع، يمتلك التأطير المسرحي، مثله مثل أي إطار آخر، زخمية مزدوجة. فهو من الخارج يكفل النظام، ومن الداخل يسمع بجميع أو معظم (۲۲۲) الانتهاكات.

تساهل إفرينوات: وألا يقوم جوهر المسرحانية قبل كل شوع على قدرته على انتهاك المعايير التي أرستها الطبيعة أو الدولة أو المجتمع ؟؟ فإمكان الانتهاك هذا يكفل حرية الممثل على خشبة المسرح، كما يكفل القدرة على حرية الاختيار لدى مختلف المتداخلين (٢٢٨).

هذه الحريات التي يتيحها التمثيل هي حريات إعادة إنتاج معايير الطبيمة وانظام الاجتماعي وتقليدها ومحاكاتها وتقويلها وتشويهها وانتهاكها، غير أن التمثيل عامة، كما وضمحه هويجينزا، والمحتيل المسرحي خاصة، يقوع على إطار تخديدي ومضحون انتهاكي في آن، وهو الذي يبيح ويمنح في الوقت تضمه. وهو لا يتكون من كل الحريات بل إن الحريات التي يبيحها تتحد عبر أسس معينة من البداية أي عبر هذا الإطار المضمر الذي يتقاممه المشاركون (حيث لا يستطيع المتفرج أن يتدخل، إذ إنه حيثار سيتطفل على فضاه غير معد له) _ بل أيضاً عبر حريات يقبلها عصر ما أو نوع ما، وغالباً ما للممثل وللمتفرج شفرة اتصال مشترك. ومن الممكن للممثل وللمتفرج شفرة اتصال مشترك. ومن الممكن

إساءة استعمال هذه الشفرة، ومباغتة الجمهور وصدمه وصد حدود إطار خشسة المسرح، لكن لا يمكن أبدأ تخفيق كل شئ داخله.

فى الواقع، لا يجب أن تنسينا هلمه الحريات بمض اغظورات الأساسية. فهذه اغظورات، بمجرد انتهاكها، تفجر إطار التمثيل وتخرق الحياة (٢٩٠ مهلدة الخشبة المسرحية.

ضمن هذه المخطورات، ثم ما يمكن أن لدعموه فانون التجنب واللاعودة، وهو قانون يفرض على خشية للسرح المسرحية ارتدادية في الزمن والأحداث تواجه أي تشوه أو قتل يتهدد الموضوع. هكذا يتم رفض موضوعات لا علاقة لها بالسرح؛ مثل مشاهد تصفية الجسد التي لجأت إليها بعض عروض الستينيات محتوية على تعليب حقيقي على خشبة المسرح وقتل ممسرح لبعض الحيوانات المضحى بها من أجل متعة المرض(٢٠٠). مخطم مثل هذه المشاهد المقد الضمني مع المتقرج، ألا وهو عقد حضور فعل محاكاة يدخل في زمان مغاير للحياة اليومية حيث يتوقف الزمن أو يرتده ثما يفرض على الممثل العمودة إلى نقمطة البمداية (راجع اصفراقة المعال Le Paradoxe du comédien لليدرو Lo Paradoxe du comédien وفي واقع الأمر أن المثل عندما يهاجم جسده (أو جسد الحيوان الذي يقتله) فإنه يقوض شروط المسرحانية، ويخرج عن سياق غيرية المسرح منذ تلك اللحظة. فعندما يملَب المثل نفسه، يمود إلى الواقع، ويكف الآخرون عن إدراك فمله .. خارج القواعد والشفرات .. على أنه وهم أو خيال أو تمثيل، وكذلك يتم تعديل الزمان والمكان دراميا فيتلاشيان. تشكل هذه الحظورات أحد حدود المسرح(٣١)، لأنها تهدد إطار التمثيل وتخول المسرح مؤقتا إلى حلبة سيرك. وحتى إذا كانت مسرحية الحدث لاتزال قائمة، فإن السرح يكون قد اختفى.

من هذه الملاحظات القليلة، يتضح أن المسرحانية ليست مجموعة خصائص أو مجموعة سمات نستطيع

استمراضها. وإذا كنا لا نستطيع استيماب المسرحانية إلا بواسطة هذه التظاهرات المحددة التي نستتجها من الظواهر التي تدعوها ومسرحية، فإن هذه التظاهرات، بعيداً عن كونها شكلاً خاصاً بها، ليست سوى بعض قليل من تمييراتها، لأنها تفيض عن الظاهرة المسرحية الدقيقة، ويمكننا أن نستدل عليها في أشكال فنية أعرى (الرقص والأميرا والمرض الفني عامة) مثلما نستطيع أن نستدل عليها في الحياة اليومية.

إذا كان مفهرم المسرحانية يتجاوز المسرء فلأنها ليست خاصية بمتلكها الناس أو الأشياء على سبيل الامتلاك: ملكية أو عدم ملكية المسرحانية، ولا تنتمى إلى المكان أو إلى المسئل نفسسه، بل هي توظفهم وتستصرهم وققا لحاجاتها، وهي بالأحرى تتيجة زخم إدراكي وبالتحديد زخم النظرة التي تربط المنظور (فاعلاً كان أو أداة) بالناظر، ويمكن أن يقرد الممثل هذه الملاقة فيجعلها نظهر فية التحثيل عنده، ويمكن أن يقودها

المشفرج محولاً الآخر إلى أداة فرجة. وبواسطة نظرته، يخلق المشفرج في مواجهة ما يراه فضاء آخر تختلف قرائينه وقراعده عن الحياة اليومية، ويضع داخله مايراه، مدركا إياه حينئذ بعين مختلفة وعن بعد، كما لو كان مايراه هملنا ناتجاً عن نسق مخاير له لا يملك حياله إلا النظرة الخارجية. ودون هذه النظرة اللازمة لبروغ داخل فضاء المتفرج نفسه، ومن ثم داخل الحياة اليومية، داخل فضاء المتفرج نفسه، ومن ثم داخل الحياة اليومية، وإذن خارج أي فعل عرض.

إن ما تقوم به للسرحانية هو تسجيل ما هو مدهن للمتفرع، أى إقامة ملاقة منايرة للجياة اليومية، أو فعلاً تشخيصياً، بناءً "حيالياً. في واقع الأمر، أن المسرحانية تبدو كما لو كانت دمجاً للخيال في عرض داخل فضاء مغاير يضع الناظر والمنظور كلا في مواجهة الآخر، فمن بين جمسيم الفنون، يعتبر المسرح أفضل فضاء لهلا النجريي(٢٢)

الموابش،

(۱) يقابل ممثلج والمدر والاستفادة performance ard ما يسمى في الإنجلزية وان الأعار performance ard أي ذيا المسرح الواقعة، وتكون الحضود يسته وبمن الشنون الأخرى (البرسم، المحت المرسيقي) غير حافظ الفضل، وإجبع بهذا المسعدد المساومة الستى قدامت بهما Roselee Goldberg in Performance, Live Ard 1989 the Prement, Now York, E.P. Dutton, 1979.

راجع أيضآ

"Performance et théâtralité: Le sujet dénystifié" Théâtralité, Écriture et Mise en sobne, J. Féral, J.Savone et E. Walker eda., Montréal, Hutubise huth coll. "Brèches", 1985, p. 125-140.

(۲) يهل طن هذه الأمعية، الاستيهان الذي تع في ۱۹۷۷ وابسلة دجية lex Marges الذي بالسبة إلىك، الرجل الذي يحب القرادة أم الذي يمنى للسرح 17 أجاب أطلب للمتركين حرجت بأن المس للمزرء يقوق العرض. وقد ذكر André Veinstein ذلك في Khilise en sechne ذلك في Khilise en sechnelique, Peris, Fisamarion, 1955, p. 55.

(٢) . موقف مشايه لللك سببه اختراع التصوير الفوتوقواقي الذي أجير الرسم على غمنيد أهداف جديدة وعلى عجديد اختصاصاته.

- Mirces Marghescou, le Concept de Ritérurièt: Ransi sur les possibillés théoriques d'une acience de la lif- ارامح على سبيل الدرنسية: (4) الجميع على سبيل الدرنسية: térstare, La Haye, Mouton, 1974, Charles Bouzzis, Lettéruriét et Sociétét: Théorie d'un modél du fonctionnement littéraire,
 Paria, Manne, 1972; Thomas Avon, Littérahure et Littérurilét Essai de mise au point, Paris, Les Belles lettres, 1984;
 وكذلك الرابع الأولى سول مصطلح والأعراق الذي ظهر في إطار مترسة براج Pragus.
- (a) لابد من الأشارة في أن مصطلح دمسرحاتية Théiliráini أمتار إلى قرنسا على يد رولاد بارت Robad Barthes في عام 1 (be Emails erlitiques, Paris, Ed. du Senit, 1964.
- (٦) رابط Thestricklips, 1981 (Sharon Maris Caraicke, "L'instinct thélitral: Evreinov et la thélitralité", p. 98. المن المقرضية، المواقعة أن المساقعة المساقعة عالي المساقعة عالي المساقعة عالمراقعة (Thestricklips, thestrality) عن الإنجابية، فيدو للمسلح عالي من المساقعة عالي المساقعة عالية عالية المساقعة عالية عالية
- (Modern Drama, vol. XXV, 1, marz 1982, "Special Issue on theory of Drama and Performance").
 - كما تقل أهمية استخامه. في الإسبانية، التمبير هو elcatralidada.
- J.Ballion, To'une estreprise de théktralist", Théktre/Pubble, المستعملة The Tack Dimension, New York, Garden City, 1967. وفي الكام 18-19, Janvier-juin 1975, p. 109-122.
 - (A) يتوقع مسرحاً وليس الرقص، الأوبرا، فلوسيقي أو السينما. فاقتضاه الذي يدخله قد ثم تشفيره في هذا الانجاء.
- (٩) يغير فياب المنظ هذا قضية، هل ارجد مسرحانية دود مختل؟ ذلك هو السؤال الأساسي. وقد حاول بكيت Beckett أن يجيب طبه باستخدام المثل بهدات الموصيل إلى إخطاف.
- ال بخسوس للمهيدى أو العرضى، كتب جن ديور Coy Debord ، الايدكن ديريف العرض ينظرة بسيقة، حتى إن كان الاستماع بواكيه. فهو أكبر من نشاط الإسمان بين كان الاستماع بواكيه. فهو أكبر من نشاط الإنسان بين كامل أهماله وتصويهها. هو ضد المواج . (La Société du spectacle, Génard Lebovici, Chump libre, 1971).
- (11) يسمح ثنا ذلك يقرأون هكسية للمثل الثاني (عملية للسرح داعل الشرو)، من أشيل الرد مله المزو بالإيجاب عن السؤال المدي طرحة، ثقاً (هل كاقت هذه الديمية ؟)، تعم، كان المرض في للدر يعمل مسرحتية ما حي لو كان المشرح يعمل أن الأمر يعمل بالسرح.
- (۱۷) يقط أنسبر جرال كرستية Natia Riciterou أين مقادم الفيسة في المائية التي أسماها (إدرال في موضح غير الوقط المسروف (۱۷) يقط إليلوبال موضح أمر الوقط المسروف المحافظة المح
- وبما أن أصل المسرحانية بكمن في دغيرتا ماء كما أكد إليهوا، فإنها ترجط قبل كل ثرع بيسد المثال ونبئو كما أو كانت تدبعة ثمرة فيزيقية وأويهة أولا وقبل أن تأخذ دكل للسمى الفكرى الطامع إلى جدالية معية. وتؤدى هذه الديرية إلى همل الطبيعة. أي أن العملية الأوسط المسرحانية هنا من عملية قبل جدالية، تلبية ألى إيناح الفاطل اكتباء اسبن الإبناع برصفه لملاجمالياً وقبل اكتماداً. وبطما الأحدال إلى الجدد هذا الصول في الحياة الدانية، وفي هذا الخصوص، يضافل الهامل بهن للسرح والعياة البردية. مكانا تعدى للسرحانية، بمناها الأحدار، إلى الجمهم.
- أستاني أن أأثراً، مع نفيمنا الدميل تتناعات إلزول وهلائلها بالعقبة الزمية الى صيفت فيها (عاصة فيمايندال بالزواء [و هذا الطاق الورامة المساومة المسا
- (14) يميارة أعتري، على المسرحانية عاصية بجاوية وسطيع توطيف كل أشكال الواجع (الفاتية والوائدية والاقتصادية) أم أتمها الإميكن أن تستقرأ إلا همر الديامة التحديدة وجلاحظة الواقع بدع يقام ما مشترك بين عارضات أنها تستلكها عسلوة المدارة الذبة.

- (١٥) واجع للساركة الإجهارية التي يعضع للمثارة التشرجين لها. واجع تجذرب المسرح الدي I Siving من أشيجون Antigeous مثلاً، أو في ممارسات المستبينات حيث يهد المثارج نفسه مجيراً على الدعول في مجال التعقيل وفضاء الأعره مفاضاً عن جسده، ومن ثم شاعراً واحساس الدعف.
- (۱۲) في Alternatives thétarales, 20-21 décembre 1984، يكتب ج. م. بيم J. M. Piemme أن للسرحالية هي ما يستطيع للسرع فقط قتابته. وهي ما لا تخفطه الفتون الأعرى ولا استطيع إثناجه.
- (۱۷) يقول بيتر بروز P. Brook دارسطيع أن أتبارل أيد سساحة عارية وأدعوها عنبة سرح. وإذا عبر أحد ما هذه الساحة الخارية بينحا يواقبه آخر نؤان هذا كان لإنجل درارة الفعل السرحي. (Perpaco vides, Paris, Ed. do Scuil, 1977, p. 25).
- (۱.۸) رابع القول: «مدرك كل الأدامات التزارة في هذه الخامجة دائلي ــ تنى الذي mot-nox not قررت رايليديه لبن هاملت، ولكه أيضاً ليس ليس هاملت؛ (R. Schochnor, Between Theatre and Anthropology, «Cl am Handet الموادية في المراتبة المراتبة (القاملية Ehiladelphic, University of Peansylvania Pras, 1981 وإذكار أنه المراتبة (Philadelphic, University of Peansylvania Pras, 1981)
- (١٩) تخلف ملد النائلة بالبسد بالطبح تبا لمدنرس ومند المدنل. يعبيل البحش إلى أن يعطيها ملطة مستنداً إلى منهج رياضى مثل جرونونسكى -Grotow
 لتك بينما يمدح أهرون ذوبان المدنل في فكه مثل أونو Actiond.
- (۲۰) وهي دهشة تدافل شعور للتأخرج في مبرأة بهاضية، وقد تنابل كتيرون السلاقة بين الرياضة، والمسرح. واجع Théditre/Public, 62, mans-avril 1985. وراجع (الجم Théditre/Public, 62, mans-avril 1985.).
- (۲۱) بالسبة إلى بيهم، يحمل هذا العبد ذلانمة واشفر والرقة لأنه في قرضي توانية متوافة إذا تضام التكوارجية، وحتى مع ازعاد استخدام العبد في رسائل الإصلام بقال فريداً. فني المحطة التي يتم فيها إضعام في العالم والمام بشكل متواند يشمى فيها الإنسان إلى ذاته والشأ لما تبت عقبيات الحاكاة المحديثاء الانكمال ألمية العبد عن الاونواد في سهال جلوية حجوره الملادي في المكافء مرجع سابره ص. ٤٠.
- Huizinga, Homo Ludens, traduit du noerlandais par Cecile Scresia, Paris, Gallimard, 1951.
- (۲۳) منطق الصدق للسرع مثلاً في العمر الإيوليش عن السعر الكلاميكر، دماماً مثل الكرمينيا ديداري commedia dell'ana التي لانفرض قواحد المصطل ناسها التي نفرضها تواجيفها صواوكار. أما الهوم، فتخلف قواحد لمهة التعشل المسرحي وفقاً الوقعة من للسرح للوروث عن السنينيات ومن التراث. في هذا المسيال، يعيم التأليخ النواحد التعشيل عن دواسة حول علم الهمدال.
 - (٢٤) اظلم أتا قالمة ممات للسرحاية وخصائصها الناصر التالية. للسرحانية هي:
 - ١ ـ قَالَ عَمِيلَ الواقع والفاحل والجمد والمكان والزمان، إذن هو عمل على مستوى التشغيص.
 - ٢ .. قبل التهاأي الحياة اليومية عبر قبل الإيداع تقسه.
 - ٣ ـ فعل يتضمن عرض البعدد وسيمياليات الدلالات.
 - ةً _ وجود قاعل ينمع يتيات النميال على خنشية للسرح عمر البيسة.
- G. Abensour, "Blok face à Mejerxol'd et Stanislavski ou le problème de la thélitralité", Revue des études shaves, t. 54, fasc. 4, (Ye) 1962, p. 671-679.
- M. Fried, "Art and Objecthood", Minimal Art & Critical Authology, New York, E.P. Duton, 1968, p. 139-141. (Y1)
- (۲۷) يمكنا الليل بأن الاتهاكات التي يبديها التعديل غندها شي المصور والأواع والبلاد والجمداليات حيث تنتازل للسرحانية عن مكانها لمسرحانيات معملة الدو مسوريكات ولدن عالم المسلمانيات الأعداد الليل المسرحانيات الأعداد ولدن عالم المسلمانيات الأعرى. ولنسطيع على سبيل مرجلة كل منها بالحراج في أو صوريكات معينة والمسرحانيات الأعرى. ولنسطيع على سبيل بدنيا الحال في ألم من المسركان الأعرى. ولنسطيع على سبيل بدنيا الحال في المسلمان الا تقريل إلى المسركان المعابد أن المسركان المسركان المسركان المسلمان كان يقر صعبا في السيكات. وعلى الرقم من أن الله الإطار للمكن العدال على السيكات المسلمان كان المسلمان كان المسلمان كان المسلمان كان المسلمان المسلمان
- (۲A) في موضع آخره ينذ دومتهانسكي Dostoieveki تتباهتا إلى أنه دفي للسرع، حاصل ضرب لثين في النبن يساوي ثلاثة أو خمسة قيماً للوجة المسرحانية المستخدماء . (Cisi par Everisory sepris per Sharron Martie Carnick,ert. cisis, p. 105)

(۲۹) عملية بنا كان ويدكوت Winnicot يقول مؤكداً أن التوظيف الذيرى في التمثيل لم يكن طبه أن يريط وفيات الفاعل بعشها يبعش، وإلا خرج عن التمثيل.

- (٣٠) واجع شلاً عروض ميرمان نيتوش Hormann Nitzech في السنيفات. وقيما يعمن الحظور، كانت عملية قتل المورقات تبدو جزءًا طبيعاً من المرض أكثر من
 صبلية نشريه المشاط التي غلياً ما تقرد إلى معارضة فقالة من جمهور المحضور.
 - (٣١) لكن ليست تلك المُعلقة بالسرحائية. راجع بهذا الصد مفهوم المُقدس essere عد باتاى Bataille .
 - (٣٢) هذا النص يطور معاضرة مأقاة في عام ١٩٨٧ في قسم السرح بكلية الآداب والفلسقة بجامعة يوينس أيريس Boesos Aires.

المسرح العسربي والبحث عن الشكل رقراءة للعقل التنظيري،

محمود نسيم

أن التراث العربي لم يعرف المسرح، وهي الفكرة السائدة

لدى كشيرين من الدارسين، التي ترى أن الأشكال

المسرحية التي عرفها العربء مثل الحكواتية، والمقلدين،

والأراجوز، وحيال الظل، والمقامات، وغيرها، لم تكن

تحمل في أفضل حالاتها إلا بعض المقومات الدرامية،

وأن هذه الأشكال لم تخفق مسوى الارتباط الدرامي

بحيث مهدت الأرض لتقبل هذا الفن الوافد حين شق

طريقه إلى التربة العربية). وعلى ذلك، يمكن لنا فهم

كيف أن الدعوة لخلق مسرح عربي كانت في معظم

محاولاتها تأكيدا للأشكال المسرحية التي عرفها التراث

أطروحاتها النظرية والإبداعية، قند اتسمت بالفورة

وألاحظ، ثانيا، أن تلك الدعوة، في الكثيرة من

تشكل محاولات البحث عن الشكل أو القالب، طيلة العقود الثلالة الماضية، هما رئيسيا فارقاء لدى الكثرة من المشتغلين بالحركة المسرحية في مستوياتها الإبداعية والنقدية. وقد انبنت هذه الحاولات على محاور أساسية، تتمثل في استلهام التراث يوصفه مادة مسرحية، والإقادة من حبيث الشكل والبناء من فنون الفرجمة الشعبية، صعيا إلى التوصل إلى لغة مسرحية تحول المسرح، كما يقول عبد الكريم برشيد، من طابعه القديم ليصبح احتفالا شعبيا مفتوحا في مكان عام.

ولست هنا في مجال تقصى المسبهات الاجتماعية والفنية التي كونت الدعوة، ولا الشيرات والدوافع التي خلقت الفكرة وأملت الاحتياج، وإنما ألاحظ، في عجالة، أن الدعوة إلى صيغة مسرحية عربية كانت قرينة الدعوة إلى صياغة مشروع نهبضوي يستند إلى الخصوصية التاريخية وحدها، وارتبطت بالتالي بالرغبة في الانفلات من التبعية الثقافية والفنية للغرب، ورفض فكرة

الماطفية والتدفق الحماسى، وافتقدت الرؤية الكلية والصياغة المتبلورة، إلى درجة تبدو معها هذه الدعوة محض محاولات في استلهام فنون الفرجة والموروثات والمأثورات الشعبية. وبينما ظلت اجتهادات معينة، كفكرة «قالبنا السرحي»، حبيسة إطارها الخاص، غير متفاعلة

وخلقتها الممارسة التاريخية.

* شاعر وناقد، مصرى.

ولا متطورة، فإن اجتهانات أخرى، كالاحتفالية والسامر، ألت متنامية ومولدة لفيرها من التجارب. وألاحظ _ كذلك قد شهدت من التجارب أن الدصوة تلك قد شهدت من الحركة القديدة التابعة لها التقيضين، مابين اتجاه متحصص يرى في الفنون والأشكال الترابية مادة خالفة مرتبطة بخصوصية الجماعة القومية وسادات وطرائق فولنا منقرضة، ويرى أن الشكل المسرحي الوحيد هو الشكل المغربي، أو _ بصيغة أخرى _ و قبل القالب الغربي مثله منظما المنابعة والصحافة وغيرها ملك للنوان الإنساني، وقابل للتعويم لحصل مضامين عربية، بل خاصم للتحوير التبديل، عاصم التعاميل عصم مضامين عربية، بل خاصم للتحوير والتبديل،

والاحظاء أخيرا، أن الدعوة لخلق صيعة مسرحية عربية، قد انصورت الآن تتيجة افتقاد الفاقتنا الفدرة على التراكم، ومن ثم الحصرت هذه الدعوة في تجارب مؤجة بين الأتطار المربية الهتلفة، ومتشرقة في جمماعات وعارسات مكتفية بذاتها.

. 1 ...

وليس المسة شك، الآن، في أن واحسلة من الاجتهادات الرئيسية نحو خال صيفة مسرحية عربية هي محاولة الكاتب السورى سعد الله ونوس، ليس فقط من خلال مسرحياته التي أضحت علامة فارقة في الإبداع المربى، والتي حاول فيها استلهام الحكابات الشعبهة والمجرور، وإكتشاف مساحة تفاطل حقيقية بين المرض والجمهور، وإنما أيضا من خلال كتاباته النظرية التي جمعها في كتابه (بيانات لمسرح عربي جليد)، وهي كتابات متنوعة تنطل من المسارسة والحوار والأفق كتابات التعرقة تنايا المسرح وطبيعته البنائية والدلالية

وتتميز هذه الكتابات ... فيما يقول محمد دكروب في مقدمته الموجوة، وللقندرة للكتاب ... يأنها وليدة تجرة في الممارسة المسرحية وليست من نوع تلك الكتابات الذهبية التأملية التي تخترع ونظريات الممسرع، وللمعل

الفنى إجمالا، بعيدا عن التجربة نفسها، ويوهم أن هذا النسجى، التأملي، يجمل تلك النظريات صالحة لكل زمان ومكان. ولأن كتابات سعد الله ونوس هذه وليدة التجربة والممارسة، فهي عجمل حرارة التجربة، وصدقها، وتحمل على الأخص الوضوح النظرى والعملى الذى هو، هناء تتاج الممارسة والدرامة والاختبار.

ابتداء ـ يرى سعد الله ونوس أن المدخل الأساس والصحيح للحنيث عن المسرح وحل إشكالاته، هو االجمهوراة حيث يستهدف وتوس أن يقلب صيغ ومناهج البحث التقليدية في مشاكل المسرح العربي، يدفعه إلى ذلك سببان جوهريان: الأول هُو أن هذه المناهج تنطلق من مفهوم ساكن وتعريف محدود وضيق للظاهرة المسرحية، والثاني هو أنها لم تستطم أن تدفع الحركة المسرحية إلى أكشر من تحسن جنزتي ومبعثر، أي أنهما عجزت عن استكشاف طريق لحركة مسرحية أو لاتجاه مسرحي، فظل التحسن مجرد بوارق مشتتة تتظاهر في نص أو في إحراج أو في عثل، وفي أحيان نادرة، في عرض مسسرحي، لهسذا، يقلب وتوس هله الناهج التى تنحصر جغرافية اهتماماتها بالخشبة فقطء ولا تتمداها إلا عرضاء وبشكل ثانوي، إلى الجمهورا إذ تعتيره واحدة من مشكلات الحركة المسرحية لا أكثره ولعل هذا منا يقسسر الخيبية التسبيية للعظم الحلول والصياخات التي وضعت لهذه المشكلة، وعلى مدى أبد، لشكلة انفصال المسرح عن كثلته الاجتماعية. يقلب ونوس هذه المناهج، إذن، ليحماول الدخمول إلى المشكلة من البياب الذي يعتبره المدخل المسحيح والطبيعي، وهو الجمهورة فالمسرح يتميز عن بقية التشاط الثقافي بأنه في جوهره وحدث اجتماعي، ولهذا، فإن تقليص الظاهرة السرحية إلى دراسة أدبية عن النصوص، أو أحكام جمالية تتناول عناصر المرض المسرحي، مفردة أو متراصفة، إنما ينطري على جهل بطبيعة السرح من حيث هو ظاهرة اجتماعية. ويتحديد إجمالي، يدهب ونوس إلى أن الظاهرة المسرحية في أصلها وأبسط أشكالها: متفسرج وعمثل، قد يندغمان معا في احتفال،

أو يظل الواحد منهما في مواجهة الآخر، ولكن المسرح يدأ فعلا عندما يتوفر ممثل ومتفرجون يتابعون لعبة الممثل أو يشاركونه فيها، وغياب أحد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفى الظاهرة (١).

عبر هانا العرض الجمل لأفكار ونوس وتصوراته الرئيسية حول العلاقة بين المرض .. يوصفه ممارسة مفتوحة _ والجمهور من حيث هو مشارك جمعي في التجربة؛ فإنني أود الإشارة إلى أن تعريف المسرح وتخليده من حيث هو حدث اجتماعي قد يغفل الطبيعة النوعية الخاصة بالظاهرة المسرحية، ويختزلها في توصيقات كلية ومجردة؛ وذلك لأن كل نشاط معرفي، بشكل ما، واقعة اجتماعية، أو ــ كما يشير جولنمان ــ لأن كل واقعة اجتماعية هي، من بعض جوانبها الأساسية، واقعة وعي، كما أن كل وعي هو تمثيل ملائم لقطاع معين من الواقع، ودون فسهم وقسائع الوعى تلك لا يمكن دراسة الوقائم الاجتماعية بكيفية إجرائية. هذا مدخل عام وإجمالي قد لا يثير اختلافا، ولكن تظل كيفيات التشكل والخصوصيات البنائية هي مايمكن أن يشكل مدار عمل المسرحي المبدع ومجال استقصاءاته، كما أن رصد الجمهور باعتباره إطارا مرجعيا للتجربة المسحية ينطلق من فرضية غير مثبتة، مؤداها وجود الجمهور من حيث هو ذات كلية متجانسة، مشاركة وفاعلة ومحاورة، وهذا طموح وحلم واستشراف، وليس توصيفا لواقع. غير أن ونوس، صاحب التنجيرية والحس الجيدلي، يمبود فيستدرك على الإطلاق والتعميم، ويتساءل: من هم حقا المتضرجون اللين تريد أن ننصب بينهم مسرحا؟ إن الإجابة الفورية هي: إننا نريد مسرحا للجماهير. وبمقدار ماتبدو هذه الإجابة سهلة ومستهلكة، فإن السياق الذي نضعها فيه: كما يعير ونسوس، لا يوقر لنا لا السهولة، ولا الامتيازات الجانية للشمارات اللفظية؛ ذلك لأن الإجابة لا قيمة لها ولا تكتمل مالم نعبر منها إلى دراسة معمقة للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، فتتسنى لنا بعدئذ معرفة علمية أساسها المايشة الفعلية والتحليل المسالب؛ لا الكليشيهات والصور الجاهزة، وهذه

المعرفة التي تستميض بها عن الصيغ الجاهزة للمسرح، أو .. يتحبير آخر .. عن الطريق الأسهل لصنع تجرية مسرح، هي ذات طابع مركب، لأنها تفاعل يومي على مختلف للستويات الاجتماعية والفكرية والفئية.

يتحفظ ونوس على المقهوم السائد عن جماعية المسرح باعتباره تضافر مجموعة من الجهود المسرحة المتراصفة. هذا المفهوم ينظر إلى المصل الحجائي على أنه تجمع أفراد يعمل كل منهم أمردية، وينظر إلى المسرح على أنه سلسلة من الممليات المتنابعة، كانب يؤلف نصاء وصخرج ينتقى النص لا يشرب المسئلين على أدائه، وعمل يحدث ينتفى النص تو يدرب المسئلين على أدائه، وعمل يحدث وموسيقى ينسب المسئلين على ذائله، فيثل يحقظ الدور ويؤديه، ينسب الألحان، وهكذا، لم بمنافذ تتراكم هذه الممليات التي تم كل منها بهمورة فردية أو من خدلال حوارات وتراكمها المرض للمرسى.

ويصوغ وتوس مفهوما مغايرا عن العمل الجماعي في المسرح، يختلف جذريا عن هذا المفهوم السائد، فقي عمل جماعي حقيقي، لايمكن أن يكون الأمر عملية للمة جهود قردية، بل ظهور نمط من أنماط الخلق الجديد، فيم خصوبة الجماعة، وغنى الحوار المستمر، إننا .. يقول ونوس ... يصدد تفاعل مجموعة من الطاقات في سياق عملية خلق مشترك، ومتدرج، له نماسك الجماعة وهويتها. وإذا شبهنا عمل المفهوم الأول بسلسلة تتجاور حلقاتها، فإتنا نشبه عمل المفهوم الثاني بكيمياء متفاعلة. فما يعنيه ونوس حين يقول إن المسرح عمل جماعي هو ظهور مجموعة من الأفراد يتوفر لهم حد من التجانسء وضوح الرؤية، تقوم بمهاشرة تجربة مغايرة وتكسر طوق العمل التقليدي، وتنطلق جماعة لا أفرادا في بناء مسرح مختلف. في هذه الجموعة سيكون هناك كاتب، ومخرج، وممثل، وعناصر أخرى، إلا أن واحدا منهم أن يعمل متقردا بل سيظل العمل حواراً متصلاً. وفي الجماهين متوافقين معاه حوار داخل المجموعة ذاتهاء وحوار آخر بين الجموعة والكتلة الاجتماعية الحيطة.

ويحركة جماعية كهذه؛ تندمج في جماعة أكبر هي الجمعيدر؛ سيكون تمكنا إيشاظ القدر المشترك أنا جميعا، مثلين ومتفرجين، وتجسيده، وبللك يتحقق أهم طموح للمسسرح: أن نخرج من جلوننا لتمحد في جماعة، وأن نمي بعد ذلك مصيرنا المشترك يوصفنا جماعة، وقوانين هذا للمسر.

نقيضا للنظرة الشائمة التي تعطى الإعداد المسرحي أو الاقتباس قيمة هامشية في عملية تأسس وبناء مسرح لله هوية متصورة، يذهب سعد الله ونوس إلى أن ظاهرة الإصداد المسرحي أصمل في الدلالة وأنسمل وحيث مايفسرها، جوهرها، هو حاجة كل مسرح إلى تخديد وتوضيح علاقته ببيئته وفترته التاريخية، من خلال تعامله مع التراث المسرحي، قليمه وحديثه.

ويورد ونوس، توضيحا لُلْلُك، عندا من النقاط المهمة. أولا: إن النص المسرحي ليس معطى ثابتا، واحدا في الزمان، بل إن له تاريخيته المتغيرة والمتنامية، وفي هذه التاريخية يمكن تمييز لحظة أولى، هي ظهور النص المسرحي في فترة محددة، هذه اللحظة يمكن تسميتها بالإبداع الأول، بمدها تتماقب لحظات تألية، في كل منها تنبئتي علاقة جديدة ومغايرة مع النص، لأن كل عصر يتلمس مشكلاته، ويمكس تفسه في إعادة قراءة والنص، على ضوء المعليات والمتغيرات التاريخية، هذه القراءات المتعددة التي تتوالى مختلفة عبر العصور هي بمثابة والإبداعات التالية؛ حيث تتعدد طرق القراءة الجديدة، فتبدأ من الرؤية الإخراجية، وتنتهى إلى التدخل في النص، حذفا أو تغييرا. ثانياً: ما من مسرحية إلا ويؤطرها مكان، إنسها تنبع من بيئة محددة، وتحمل في ثناياها خصوصية هذه البيئة ومناخها، وهذه المزية لا تقلص أهمية المسرحية بل تؤصلها أكثر، لكن ثمة صموبة تنشأ هنا؛ فحين ترحل المسرحية لتقلم في بيئات أخرى، قد تحول خصوصيتها البيثية حاجزا يحد من فعاليتها، وهذا طبيعي، مادام يعض فعل المسرح هو أن يمكس لتضرجيه بيشتهم، وأن يتفاعل مع اللزاج

الاجتماعي؛ السائد كي يثري شحته الاحتفالية والعادات، والعادات، والعادات، وتعليمة لككان، والعادات، وتكون الشخصيات في إطار يهقة معينة، وحتى الأسعاء، كلها عوامل تمتحابة للتقرح، وتلبط تفاطه للشود. ثالثا: يتأسس على النقطتين السابقتين، أن فعالية المسرح تضعف إذا لم يعرف كيف يحاور زعه، ويبيشت، أو بكلمسة أدق و إذا لم يكن راهنا، وأن الإبناعات المترة للنص الواحد وفق تغير للرحلة التاريخية والمتحالاف البيعة، لا يفسرها إلا طموح المسرحي لأن عمار راهدا، أي ضالا، هذا والأن.

وبورد ونوس، استدلالا على مايله ب إليه وتأكياها عبارة قالها ثبب سرور حول هذا للوضوع؛ حيث يؤكد أن الرقية التفسير حي أهم إضافة يمكن أن تكسبها يتقديم عرض ما، ويالتالي لابعنيا أن تقدم أكبر علد يمكن من الصوص الأجنية، قدر ما يمنيا أن تقدم أكبر علان من الرقى لهذه المسوص، ويترك ونوس السؤل حول تقويم عملية الإعداد المسرحي من الناحية الإبنامية والجوهاء إذ يعتبره مسألة فاترية، مادام الهاجس الأول والجوهاء هو أن تحقق بعض القصالية في العاريخ والواقع على السواء (17).

في الفقرات السابقة، صرضت لبحض الرائ والتصورات الرئيسية عند سعد الله ونوس، وقد آلوت فيراد أفكار، بعسياغاته ناتها، موقدنا أن من لفر الكلام ونوافله أن تصفف عن أهمية الكتاب واسيازه، ذلك لأن الكتاب سيشرط السؤال وشرط الحمية معا سيكرن قد تمدى بيشرط السؤال الفكرى، بما يلابسها أو يتلبسها من التحوط والترقف حيث الحياد، وهي المنطقة التي يت. الآن في أجواتها وقرب خطوطها صيافة وتداول الكثر. من الكتابات والأطروحات التي أصبحت أو تكاد تكور

فحين يستلهم الكتاب مادنه ويستشرف رؤاه الأساسية، من الواقع والتجرية والمسارسة، فإن أفكاره لاتكون تناسلا عن كتب أو استنساعا لأوجه، ولايصبح مايشيره من إشكالات وليد ذهن مترف وإنما تضجرات

واقع، ولالعميح اختياراته تتيجة استهواءات شخصية متقرة بطبيعتها، وإنما نتيجة جهد منظم محكوم براية، ونكون بذلك قد حصلنا على كتاب ينهض منفردا في عمق المشهد، لاخارج الإطار.

_ Y _

اتصالاً، على نحو ما، بالقاط السابقة، وفي سياق التنظيرات المتعددة التي استهدفت التأسس لهوية مسرحية مسيون، تركزت الممارسة، فيحا يقول روجيه عساف، مع الإنتاج المسرحي، الثانية عي تغيير نوعية الملاقة مع الإنتاج المسرحي، الثانية عي تغيير نوعية الملاقة مع سياق واحد، تطرحان ومسألة الشكل، بما نعنيه التي يقول المناز الممان المشافق الملاقة أسلان، من جهة، وبين المشاهدين والمحمل المسرحي الأداء) من جهة، وبين المشاهدين والمحمل المسرحي جهة أشرى، إن الشرط السابق الذي يقيير جارى في ينهة المسرح المناز والمعمل المدي وحدث هو مسرح خربي وقمعي في جوهره، هو أن تفرض حيث هو مسرح خربي وقمعي في جوهره، هو أن تفرض المارسة قطعا قاملها مع الشكل المهين.

ورتبط بذلك التحديد القطعى لطبيعة التجربة والاصال المسرحيين وعلاقتهما مما بالقالب الغربي، مايد ورجبه حاف من أن نشأة المسرح الغربي تبير عن المشروع المدينة المركزية الذي ابتكرته أثنا وطورته روما ثم المواصم الأوروبية الحديثة، وهو مشروع عدر إلى الوجود بقدر ما تقرض المؤلسة المدنية نفسها يوصفها مرجما بقدر ما تعرف المؤلسة المدنية نفسها يوصفها مرجما تسحدك المدنية الإله وتقطع الإنسان عن تكامله في المكون، وغي غصبا معل الإنسان عن تكامله في علم المدنية، يفقى مثل هذه المدنية، يفترض في الإنسان المخضوع لشروط جديدة في مثل يعتقد مع من تنظيم حباده والاقتناع باشداله المخضوع لشروط جديدة في الاقتناع باشداله إلى يمثة مجروة خطفها الإنسان، وندغي القدرة على تأمين المعالة والسعادة عبر

مؤسساتها وقوانينها، ولمن هذا الخضوع إلى مذهبية المدينة .. الدولة، هو انقطاع الإنسان عن القوى الأساسية في الجماعة البشرية (أي جملة القيم والمعتقدات التي تشد الإنسان إلى الله وتربطه بالكون والحياة الجمعية). لابد، عندئذ، من لغة جديدة تخاطب الإنسان ـ الفرد، باسم للدينة وتسوغ سلطتها ومتطقمها. وجاء السرح اليونائي ثم الأوروبي ليساهم في تلبية هذه المهمة، من خلال تمثيل مأساة الإنسان بصراعه مع القوى القديمة (الآلهة، القدر، فظائع المجتمع غير المنتظم في عقلانية المدينة .. الدولة). هكذا أصبح فن السمثيل عبارة عن إظهار ما يبطنه التكتل المدنى من رفض وإنكار عجاه العوامل التي تخرج عن ضوابطه، وتعيير عن انتساب الإنسان إلى أصول إلهائة وذلك ليس فعط في الموضوعات والمضامين والأفكار، بل أساسيا في جوهر فن التمثيل كما روجه وصاغه المسرح الغربي؛ ذلك أن المثل في هذا المسرح يتخلى عن كيانه الحقيقي (شخصية الممثل الأصلية) في سبيل تركيب كيان آخر (الدور، الشخصية الوهمية)، مقترضا أن هذا الكيان الحقيمقي الذي خلقه الله هو شرط من شروط إيانة الحقيقة التي تفيض عن الكيان الجديد الذي يخلقه الإنسان (٣).

استناداً إلى ذلك الفهم الخاص لطبيعة فن المشل،
تشأته وتطوره، وارتباطه باستلاب الإنسان وانسلاخه عن
واقعه وطبيعته ليدعل في واقع ... طبيعة أخرى، واختلاف
ذلك عن تجسدات الفن التمثيلي في إطار الثقافة المربية؛
خلك عن تجسدات الفنان عن الجماعة بل يتحد وإياها،
يلهب ورجيه عساف إلى أن المجتمع الإسلامي قد جهل
مهنة التحثيل (المتخصصة في الشنخيص الخيالي)،
لكونها مرتبطة بضروريات المجتمعات التي غيرت بناها
لكونها مرتبطة بضروريات المجتمعات التي غيرت بناها
تقليلة الأسامية واحتاجت إلى تسوية، واستفادها في
من خلال مقاومة الميول الفطية المكبونة، واستفادها في
من خلال مقاومة الميول الفطية بلكبونة، واستفادها في
مرضور قية وضوالية يستيق الإنسان فيها الإنسان، ويقلف

والمنل والحرية، بانقطاعه عن الحياة البومية وعن تواصل القوى الاجتماعية التقليمية. نقيضا لللك، عرف المجتمع الإسلامي أشكالا أسمرى للتمشيل؛ حيث يمتزج الدور والمقرم الشعمي كانوا يعبرون حما تبطنه المحمومة ويشاركون جمهورهم حياته وطموحاته، ولم يدخلهم ويشاركون جمهورهم حياته وطموحاته، ولم يدخلهم كناوا في كل حفل جماعي (حقلت الأسر، جلسات الأمرة، لقامات الأفراح والأحزان، تقاليد شهر رمضان الحديث المتاوية، عبد المواسد، عبدالس المتعزبة، ذكرى عاشوراء عيد المواسد، عبدالس المتعزبة، ذكرى عاشوراء عيد المواسد، على الاتصال مع الأخر عن وحفة الشعور وعزم المهلود...) يعبر واحدهم مع الأخر عن وحفة الشعور وعزم المهلود...ا يعبر واحدهم مع الأخر عن وحفة الشعور وعزم المهلود على الاتصال مع اعتقادات ثابتة وتقاليد سافية.

وفي إطار هذا الواقع الاجتماعي والثقافي، قام بالوظائف المسرحية كل من الراوى والحكواتي والمقرئ والمعلم الصوفيء وعلى صعيد آخرء المحدث الذي يتميز عفريا في الحلقات الجماعية بالطريقة التي يقص بها أر يحاكي فيها الشخصيات. وبشكل إجمالي، وفق ما يرى روجيه عساف، فإن الفن يحمل وجهتين متباعدتين: إذا كان الفن في اتصال فعلى وحيوى مع الناس، يزود الأفراد بوسائل المشاركة في التعبير الجمعي، ويوظف الفنان من خلاله موهبته الشخصية ومعرفته في بعث الحديث الجمعي المنفتح على الحياة، إما إذا اغتر الفنان واعتزل الجماعة واستند إلى قدرة يمتلكها شخص أو فتة أو ملة أو طبقة فإن فعل التمبير يتحول إلى شكل من أشكال الاستلاب، ويرغم الفنان على تخديد امتيازه بعيدا عن الناس ونسبة إلى السلطة التي تمين أدوار المتقفين في النظام الاجتماعي (دور المؤيد والمؤوّل والمصلح والمعارض والمتمرد والثائر).

بمبارة أخرى، هناك الفنان فالمبدع الذي يمارس فنه بتسمسينز عن الناس من حبيث الموقع ومن حبيث الوظيفة، هذا الفنان المبشر مجبر على إقبات بعده عن الحياة العامة واختلاف إدراكه الحسى والفكرى للمالم من حبيث هو شرط وجودي في تكوينه، وهناك الفنان

والمضوى الذى يمارس فنه عائشا واقع الناس ويسخر طاقاته للتمبير عن قضايا نمس حياة الجموع، فتتحدد أعماله وأساليبه بمقلية الناس الذين يتجه إليهم وإبطا فنه بالخاقهم الفكرية ولفتهم الحية، فهذا الفنان لا يتميز عن الناس في طريقة عيشه أو سلوكه أو لفته، بل يكون الاتصال بالناس هو سر فنه ومعنى وجوده، وقد يحرض بتناخله الإيجابي علاقة الناس بتراقهم وقاعليته المتعاة.

وهكذاه يتوصل روجيه عساف إلى اكتشافين أساسيين ومشرابطين: أولهما الإثبات النظري لصحة الموقف الرافض للأشكال المسرحية السائدة، مع اكتشاف اتصالها العضوي بتفكك الشخصية وتخطيم التماسك الاجتماعي، مع استكناه فن التمشيل في إطاره الاجتماعي، والثاني تخديد الغرض الأسامي للعمل الفئي ألذى ينسجم وحياة الجماعة الملمة وإرادتها المنفتحة على الحياة. وفي تلك السياقات، يميز منظر والحكواتي، بين موضعين للقاء، حيث يجتمع الناس ليستجيبوا لحاجتهم إلى التصوير والتخيل، فهناك، أولا، المواضع المتصلة بإرادة خارجية (أى إرادة موثقة بمصلحة دولة أو مؤسسة) تقام في مكان مضصول عن البيعة، وتعقد اللقاءات فيها في زمان منقطع عن الواقع؛ حيث يحشد الناس، أفرادا أو مجموعات، قاصنين صالة مسرح أو سينماء ليكونوا بداخلها أفرادا يحكم تنظيم القاعة المغربة تشتتهم كما تختم آلية العرض عملية القطع مع واقعهم ويدخلهم دواماً مغايراً (أي زمن المرض الإيهامي) . أما المواضم المتصلة بإرادة داخلية (أي إرادة ملازمة للحياة الجماعية) فموقعها متصل بالبيئة، وإيقاع اللقاءات فيها يتبم إيمًا ع الحلقات الجمعية؛ إذ يتجمع الأفراد في مكان مألوف (دار، ساحة، منتدى، جامع) ليحيا شمورهم الجمعي في تعبيبر يحوى بين ثناياه روح الأسلاف والتراث.

إن المكان، بذلك، يعين هوية الحفل ويخوله الحق في التمبير عنه، وفعالية الممارسة تتوقف على طبيعة القالب التي صدوت عنه، وبذلك، يزول كيان الممثل

المتعمى إلى المؤسسة المسرحية، وتتجدد وظيفته في إطار تكامله العضوي داخل البيئة، فممارسة التمثيل المرحى تقلف بالإنسان إلى النقطة المقدية التي يلتقط فيها بشكل حاد احتمالات الاتصال البشرى؛ إذ إن المرح المعقلن، منذ بداياته الإغريقية، شطر حديث الإنسان وايتكر للمحدث بديلا مقدما يعكسه، فالقناع هو المنصر الأولى الذي يؤسس ويعرف ماهية التمثيل في المسرح الغربي، أما المودة إلى مبعث الطاقة التعبيرية في الثقافة الجماعية التي تتجسم في الأشكال الفنية المحفورة في الذاكرة الشعبية، فتردنا إلى الحلقة الأولية، حلقة الراوى، التي لعبت دورا أساسيا في توالد التراث وتكوين موطن الخيالات. إن شكل القصة الشعبية (بما يعنيه مصطلح الشكل من ماهية تصورية شاملة تعرف أصنافا مختلفة من نوعية واحدة معينة) هو شكل فني حدد تاريخيا وجهة الثقافة وطاقتها التعبيرية في نقل الصور والرموز. ومن هنا، يمكن تصور ماهية فن التمثيل في مسرحنا المحتمل، انطلاقا من الخلية الأولى لتمثيل الحكايات التي تتجدد في الحلقات الجماعية؛ حيث ينبثق الحلث الذى يروى ويحكى فيحيا مشاهد الحكاية وشخصياتها، ولا تمحى شخصيته وراء الدوره ولايختني وجهه وراء القناع. إن منهجية المثل/ الحكاية تختلف جوهريا مع منهجية الممثل/ القناع، التي غول محور الحديث خارج دائرة التعرف المتبادل، فتكون غاية المثل في تأدية فنه إيجاد حديث حى يتنامق ويتحدد فيه حديثه الشخصي وصلته الذائية بالناس والحكاية، حديث الناس والروابط التي تشير إليها الحكاية المنبثقة من خيالهم الجمعي، حديث الحكاية وكل ما تقوله الشخصيات والأحداث وما تدل عليه من واقع معيش (٤).

في هذا الإطار، تتحدد سمات الصمل الجممى على مستويين: أولا _ يستولى المثل على حير التمثيل ويسيطر على النص والإخراج وأساليب التأدية بإخضاعها للحياة التي تعينها علاقه بالبيئة والتراث، ولا يجد إلا في أنظار الآخرين (في العمل وفي البيئة) إلبات شخصيته

والمصادقة على حديث. لأنيا.. في مجرى هذا الممل اللدى يحرض حلاقة الناس بلفتهم وذاكرتهم، وبجدد اللدى يحرض حلاقة الناس بلفتهم وذاكرتهم، وبجدد المحيدة المرتبطة بالترات والحياة، يستولى الجمهور بدوه على حير التمثيل، وبجد لفسه عادرا على التعبير منركا احتمالات الحديث القاعل الحي والتلاحم الجمعي، وهكذا: فإن التغيير، كما يرى ورجعه عساف، بين مسرح يدور حول قلق ذاتي لفنان متألى، وسرح يقدم احتمالات، حديث مقتوح لإيرك مجالا المتورد.

_٣.

إجمالا للنقاط السابقة التي أوردتها عن روجيه حساف بلغته ذاتهاء نستطيع التوصل إلى أن المنظِّر. اللبناني يرفض المسرح الغربي باعتباره كيانا مركزيا يشكل قيمة مطلقة، مجردة عن سياقاتها وشروط إنتاجها الاجتماعية والمرفية؛ فهو نموذج أصلي، مرجعي، معياري، أو هكذا صاغته النخبة العربية وتمثلته في حركيتها الإبداعية. ولللك، يستهدف روجيه عساف اللبي اختط لنفسه مسيرة مسرحية وفكرية ممينة، من ومُحْترف بيروت للمسرح؛ إلى ومسرح الحكواني، وتخللها إشهاره اعتناق الإسلام، ولذلك يكثر استخدامه الأيات القرآنية في ثنايا النسيخ اللغوي لفقرات كتابه (المسرحة) وكلماته، وهي ليست بللك الاستخدام حلية تزيينية أو زخرفة مضافة، وإنما هي تلعب دورا استرشاديا، وخاتمة تلخيصية للأفكار، أقول ... يستهدف روجيه، من نقض النموذج المرجعي للمسرح الأوروبي، أن يؤمس لمرجعية مفايرة متمثلة في الأشكال التراثية، ليس باعتبارها فنون فرجة شعبية فقطء وإنما باعتبارها هوية حضارية ولقافية تنتج خصوصيتها في جوهر الممارسة المسرحية وليس في تقنياتها ومظاهرها الخارجية فحسب، ففى الواقع والتراث على السواء يتشكل لدينا الممثل/ الراوى الخارج من الحكاية والسيسرة ومنجالس الأنس والحلقات الجماعية، متصلا بجماعته في أداء مشترك، يينما في المسرح الغربي يتشكل المثل/ القناع، منفصلا عن واقعه الحيط وبيئته الاجتماعية مؤسسا فن الاستلاب النائية .

العالعة،

الروحى والجسدى، ومن هناء يركز روجيه على لتائية للمشل/ القناع، بحيث لا يصير للمشل/ القناع، بحيث لا يصير السؤال المتاد: لماذا لم تعرف البيئة المرية المسرح؟ سؤالا أساسيا؛ إذ إن المهم هو تكشف خصوصيات الأداء الشمشيلي في التراث والتجسمات النوصية للاتصال المسرعي كما أنتجته الجماعة المسلمة في مسيرتها التاريخية.

من هنا، وفض فكرة النصوذج التأسيسي الرجعي روفض فكرة الانتساب الخرافي إلى أصول مرجعية معيارية، والانطلاق من تفحص فن المسرحة في أشكاله النوعة المختلفة، أي أن نفهم كل ظاهرة فية في ارتباطها بالجسموع الحى الذى يشملها وينتجها والذى يحدد الشكل المسرحي الخاص به موقعه الثقافي ووظيفته الاجتماعية ودوره الميني في حياة الجماعة. لي هنا، على نحو مجمل، ملاحظات عدة:

. ين ... الأولى:

یصدر روجیه عساف عن تصور مثالی؛ یری نی الجماعة الشعبية وأشكالها الترالية كلا متجانسا مهرأ من شوائب التاريخ ولواحقه، بحيث يصبح مجرد الاندماج في كتلتها وحركتها الحية فعلاً يعيد التوازن لا الانفصال، ويحقق التمامك لا الاستبلاب، وهمو تصور ـ كـمـا أوردت ــ مـثـالي تبطله وقـائم التـاريخ وظواهر الواقم، لأن الجماعة القرمية متغيرة وليست ثابتة نهائية، ومتحولة وليست مطلقة سكونية، وإدراك التغير لا الثبات، والتحول لا السكونية هو مدار عمل المسرحي المبدع ومجال استقصاءاته. ورغم أن روجيه عساف يستدرك على فكرة الجماعة المتجانسة، فيشير إلى تخول الجمهور الشميي إلى كتلة متهافتة تتفاقم فيها أعراض القصور الفكرى والتأثرية السكوتية؛ حيث يذوبها سوق المجتمعات الاستعراضية في الدائرة الاستهلاكية، فتنظر مواد الثقافة الشمبية لتنهشها آلية التجارة، فإن ذلك التوصيف المغاير يظل محصورا وجزئيا؛ حيث يظل روجيه عساف في رؤيته الكلية منطلقا من تصورات مجردة للجماعة القومية، ومسقطة على تغيرات الواقع والتاريخ.

يربط روجيه عساف بين ظاهرتين منفصلتين، ويستخرج من ذلك الربط نتائج معينة؛ فهو يوصف بعض مظاهر المسرح الأوروبي ويضابلهما بظاهرة مضايرة لدى الجماعة للسلمة، فهر يتساءل تساؤلا محوريا: وإلى أين تتجه اله و و الله في إجابته من مصدرين؛ أحدهما مسرحي والآخر ديني، فيشير إلى حلبة المسرح المليئة بمسراخ أبطالها التالهين الذين عبروا للرآة ولاقوا الذعر والرعب: أوديب وأوريست، هاملت ومكيث، دون جوان وفاوست، جاليليو ومتنظرو جودو، ولا بشر وراء المرأة، بل صحراء مجردة وفراغ العيث، وفي الوقت نفسه ولكن في حيز مختلف، يعيد السلمون بشكل حلقي متواصل تلاوة الصلاة التي تكرر كلمات يتحدون فيها وحركات متسمة بترثيب متتابع تثير إلى اندعاج الإنسان بالحركة الكونية، وهما مظهران متناقضان لفعل التعبير الإنساني. هنا يربط عساف بين ظاهرتين متغايرتين، اجتماعيا ومعرفياء ويستقى تصورات تذهب إلى تأكيد الخصوصية القومية، وهذا خلط واضطراب واضحان، فالمسرح ظاهرة نوعية لها بخسداتها وسياقاتها الخاصة، والصلاة فعل طقسي ديني أساسا مشروط يعقيدة وتراث ومحكوم بهماء ولا يمكن ربطهما في سياق واحد.

يحكم فكر روجيه حساف منطق الثنائيات للتضادة فبالإضافة إلى تنائية المسئل/ الحكاية _ وللمشل /
الثناء ، يؤكمة لثالية أخبرى هى ثنائية الفنان المبدع والفنان المضوى التى أخبرت إليها، وهو تمييز ذهنى مسقط لا تشكله المادة المعرفية والتناريخية ولا تبرره ا فوصف الإبداعية لا يعنى الاعتزال والانفصال، بل هو في صميمه احتلاط وتوحد ومشاركة. كما أن توصيف الفنان الأوروبي بتأكيد استلابه وانفصاله هو توصيف أحادى مجمل قائم على ابتسار ظاهرة مركبة، كظاهرة المسرح الأوروبي، واختزالها في جمل قطعة وكلية.

الرابعة:

يبلور روجينه عسناف تصبوراً للمندينة الأوروبية ويدرجه في مقابل تعارضي للمسرح من حيث هو اتصال جمعي وخيرة مشتركة؛ فالمدينة للركزية تشترع وتملى القواتين، تؤلف الإشارات والدلالات المجازية، إنها آلة جهنمية (وقودها الناس والحجارة) تعيش من تدمير الطبيعة والجشمعات، وتمتص عقول الذين يعيشون فيهاء حتى تعبح المركز الوحيد للوجود. هذه الحركة الخاصة للمنينة الأوروبية تبنأ بنصب السياج، ليس من أجل الفصل بين كيان وآخر، ولكن لتشييد كيان مركزي يحدد تلقمالها سلبمة الكيمانات الأخسرى، وبالتمالي سبك أجزائها في قوالب تقلد الكيان المركزي. ويشير روجيه - جنها للالتباس - إلى الفرق الذي يميز التكتلات المدينية قيما بينها، فليست كل المدن ظاهرات متمثلة؛ فالمدن في الشرق العربي وأمريكا قبل الاستيطان الأوروبي، وفي القبرون الوسطى الأوروبية، تشواصل مع البيئة المحيطة ولا تكون سيطرتها مذمرة حتى إذا كانت طاغية. أما الملينة المركزية فتبدأ نزوعها التدميري على ثلالة مستويات: التعدى على الطبيعة، قطع العلاقات بين الإنسان والطبيمة، تفكيك الملاقات الجماعية، وقد أفضت تلك المدينة/ السياج، ليس فقط إلى علمنة القوة وتغريب الرؤية لتماريخ البشرية وتنميط الملاقمات الاجتماعية بل، أيضا، إلى ابتسار التجربة المسرحية وعزلتها واستلابها.

لسنا بحاجة، هنا، إلى القدول بأن تلك القدراة الأحادية، القطبية، المدينة البحديثة، تبتسر الموالم المناخلة والمركبة بمستوياتها المتحددة، الإبداعية والاجماعية والسياسية، تلك التي كونتها المدنية الأوروبية وصاغتها مراحلها المتباينة، ولكنى أشير أولا ... إلى التبارا المنافلة من الحد جوانبها، التباس المشهوم الذي يقصر الرؤية على أحد جوانبها، ويركزها في واحد من أبحادها، عاجمل عمل ووجيه عساف في تلك الجزائية منحصرا في قراءة السطح ورصد الطواهر ودمج التبارات المتباينة في خصائص مشتركة.

ولعل الإشكال الرئيسي الذي تتبلور فيه معظم هذه الالتباسات، كما يرى فؤاد زكريا، يكمن في ازدواجية الثقافة والسياسة ضمن مفهوم «الغرب»، أي في كون هذا المفهوم منطويا على عنصرين لا ينفصلان عنه، يسير كل منهما بطبيعته في انجاه مضاد للآخر، ويشكل تقيضة أساسية في صميم عملية الاتصال مع الغرب، كانت هذه النقيضة ماثلة بوضوح منذ أولى لعظات الاتصال بيننا وبين الغرب الحديث، متمثلة في الحملة الفرنسية بجانبيها المسكرى والثقافي، وهو ما انمكس على تاريخ الملاقة المقدة التي ربطت، أو فرقت، بيننا وبين الغرب منذ تلك اللحظة المبكرة، وبقدر ما أدت ثنائية الإشعاع المعرفي والرغبة في التوسع والسيطرة إلى خلق تشوهات عميقة في صميم الحضارة الأوروبية ذاتها، فإنها قد ولدت تشوهات مماثلةً في الجتمعات التي احتكت بتلك الحضارة من خلال أحد طرفي هذه الثنائية أو كليهما معا. يتعبير آخر، فإن الازدواجية في رؤية الغرب هي ذاتها الازدواجية في رؤية الذات (٥٠).

وكذلك، أشير _ ثانيا _ إلى تضاد مفهوم روجيه عساف لعلاقة المسرح بالمدينة بالمعنى الغربي لهاء ومع مفهوم أدويس للملاقة ذاتها؛ حيث يربط بين السرح والمدينة، بوصفها علاقات وأنظمة وقرانين وليس بوصفها أبنية وشوارع ومجمعات. ولدي أدونيس، فإن العربي لم يؤسس بعد مدينة: أي حاضرة تنتظم علاقاتها في تشريع بشرى يحدد العلاقات الاجتماعية، ثما يساعد على نشوء مفهومات جديدة، مقابل العلاقات والمفهومات القبلية ... النينية. المنينة التي أنشأها العربي كانت تنويعا على الخيمة وثأرا منها في الوقت نفسه، أي أنها كانت قصرا وجارية وحمديقة، ولم تكن وليدة وعي تنظيمي .. حضارى؛ هكذا بقى العربي في الفكر والممارسة فانخا، يهرب من المكان ولا يتحد بالأرض، فهي له دار إقامة وليست بعدا من أبعاد وجوده. ولذلك، بقيت العلاقات القبلية قائمة ويقيت ثقافته محتفظة بطابعها الغيبي، ففي المدينة تنشأ ثقافة تتمحور حول الإنسان لاحول الغيب،

وحول الأرض لاحول السماء، وهكذا... لا تزال الملينة المربية حتى الآن دون مدنية: فهى ماديا شكل أسمنتى المربية حتى الآن دون مدنية: فهى ماديا شكل أسمنتى المسلمية... ومن هذا، بقى المربى في بعد التاريخ لا في الأرض، وفي ذلك يكمن جسائب أسساسى مما يمكن أن يفسر كون الثقافة العربية ثقافة الذاكرة، فقد تأسست على المشيد والتسمجيد، عملى الفشناء والخطابة، لا تمرق بل وحدة وانسسجام، لا سؤال بل يقين، لا بحث بل استعادة (آ

مع تلك التوصيفات اللافتة، تظل الأسئلة قائمة ومفتوحة: هل مجرد وجود ملينة يتج مسرحا؟ هلا الارتساط الشسرطى، المكانيكى، بين المدينة والمسرح؛ بحيث يصبح المسرح انعكاسا سببيا للمدينة والها آليا للصحراء، آلا يسقطنا ذلك في الرؤية الانمكاسية التي تقيم تماثلا بين العلاقات الاجتماعية (المدينة) والظاهرة الإبداعية (المسرح). وتبقى بعد ذلك إشارة ختامية لخصوصية التجرية المصرية في الارتباط بالمكان والتاريخ واختلافها عن علاقة العربي بالمكان كما يحددها أدونس، إن المكان في التجرية المصرية ليس خاليا أو متغيرا، ولكنه قيمة مهيمة تشكل رؤى العالم وتجريه.

_ £ _

يتطلق المسرح الاحتفالي من نقطة أساسية هي أن الإنسان كائن احتفالي بطبعه، فهو قبل أن يكتشف الكلام اكتشف العفل؛ اكتشفه ليمبر عن حاجاته وإحساساته اللناخلية، فالعفل ضرورة حتمية، ويقى بعد هذا أن تتساءل، كيف نطور هذا القمل الاحتفال المحتفل النجيطة في خدمة ماهو حقيقي وإنسائي وحيوى، إن المجل في الاحتفال هو المبر وأداة التمبير؛ أي أنه الجسد الذي لفة الجسدية يترجمها الذي يترجم هموم الجسد إلى لفة الجسدية يترجمها رقصا وغناء وإدارات وإماءات تراتيل، إن المسرح بلكة ميمياتية إنه التمبير باللامات التي يحمل داخلها دلالانها، بهلما تسمى الاحتفال الله كان الكلامات التي يحمل داخلها دلالانها، بهلما تسمى الاحتفالية إلى اكتشاف لفة

مسرحية أكبر من اللفظ وأرحب من الأصوات والإنبارات، هذه اللغة يمكن أن نستخرجها من الأوياء والإنبارات، هذه اللغة يمكن أن نستخرجها من الأوياء والرحتفال والأساطير والأساطير والألماب والرقص. في هذا الإطار، يأتى وقض للسرح الاحتفالي لشكل السرح التقليدى الذي يفعمل بين المماثل والجمهور، ويدعو إلى العودة إلى المسارح الدائرية، للسرح لا يقوم الممثل بالتعثيل، بل يحتمد على التلقائية والبساطة في التعلمل مع الشخصيات للسرحية بهيث ويسبح للمثل ذاتا تبدع وذاتا تراقب الإبداع وتماكيه، وأن يكون انداج المثل مع الجمهور لا مع الدور "".

وترود بيانات الاحتفالية تساؤلات أساسية، وتضع على أن وتخديدات حول طبعة المسرح الاحتفالي، فتص على أن الشعرة الأساسي في الاحتفالية هو التمييز بين الجوهري والمعرض، بين الشابت والمتحول، وللتوصل إلى هذا الفار، قالابد من القيام بيعفويات معرفية تنوس فيما ورائيات الاحتفالية من حيث هي منظومة فكرية وفية؛ فالاحتفالية من حيث هي منظومة فكرية وفية؛ فالاحتفالية من حيث هي منظومة فكرية وفية؛ فالاحتفال الحياة عن الإنسان الحي الذي يمقل الأشياء ويصحها؛ ويترجم علم الإنسان الحي الذي يمقل الأشياء ويصحها؛ ويترجم علمه حيا؛ أو فناء وتمثيل وتحت وحرف، ويهملاء كنان الاحتفالي مرتبطا بحقيقتين: الحياة والإنسان، وهما في الاحتفالي مرتبطا بحقيقتين: الحياة والإنسان، وهما في حالت القمل لافي حالات القبات والسكون الأنا.

وغدد الاحتفالية وظيفتها في إخراج المسرح من الرسم، وغلسرح، كما تهدف أيضا إلى خمرير الرسم من الرسم، فهي حقيق التشكيلي ... لا تركز على اللوحة/ المسروة بوصفها بنية قارة واابتة، ولكنها تركز على الفعل، وحلى طبيعة الملاقات قبل طبيعة الشخصيات، كما أنها تسمى إلى غويل فعل الإبناع ... وهو فعل ظل ارس طويل فعلا فرديا ... إلى تظاهرة شعبية عامة، كما

أنها تسمى كذلك إلى أن تجمل من ثنائية القن/ الحياة وحدة واحدة؛ بحيث يصيح المرح نشاطا اجتماعيا، وهو ما يحرر المبدع من صفة الساحر والمراف ليمطيه صفة العامل.

وفي صباغات مجملة، إنشائية، يصوغ عبد الكريم برشيد تصوراته الرئيسية حول الخصوصية للسرحية العربية وتقعن فكرة اقتصار المسرح على الثقافة الغربية وحدها؛ حيث يلهب إلى أن المسرح تأريخ لما أهمله التاريخ، لأنه حضريات أركيولوجية في ماوالهات الحدث والقمل والشخصية والموقف، إنه يؤوخ للخفى والجلى، يؤوخ كتابة، كتابة لا تهم بالأقلام ولكن بالأجساد، إلا المسرح العية والمشحركة والمنقماة والفاعلة، إنه تشاط يومى يكون دائما وأبعا حيث يكون الأحياء. فحيثما يجتمع الماب ليكولوا فيما ينهم مجتمعا، تولد الحاجة إلى التواصل والتمبير، وبلمك تولد المفتر، الأم، الملقة التي تتجسد في عناصر لمفرية متعددة هي الكلمة والإنسارة والإيماء والحاكاة والرقس والفتاء والترابل والأزياء والوشم، هذه المفتار الأم هي للسرح (1).

ويرفض منظر الاحتفالية اعتبار للسرح مجرد يناية وتقنيات، وكذلك يرفض البط بين غياب جسد المشل وغياب التمثال في العضارة الإسلامية، ويتساعل: هل حقا كان الجسد غائبا في الفن الإسلامي؟ وهل الجسد هو الدنس؟ هل نقول إن حضور وخيال الظل والقرقوز وصندوق الدنيا هو حضور الصورة الجاملة وغياب المورة الجسد؟ جسد الإنسان الحي الذي لا يمكن أن يقوم المسرح دونه؟ ويرى أن تلك التساؤلات تبقى بلا معنى، مادامت تقوم على افتراض خاطئ وهو غيابي المسرح في المية العربية.

ويجمل عبد الكريم برشيد المسيرة المسرحية العربية عبر مواحل ثلاث: مرحلة البحث في المواد الخام العربية، أى الرجوع إلى مصادر الإنشاء المسرحي التي يمكن أن

تسجلى فى التساريخ والأسطورة والحكامات والأمشال والأغلق والأحضال والأغلق والنصوف الإخب العربى والنصوف الإسلامي والقرآن، وللرحلة الثانية، وتتمثل فى البحث عن شكل مسرحى عربى، وذلك من شحلال مساءلة الحفل العربي واستنطاق صامته، وتبقى المرحلة الثالثة متمثلة فى البحث عن نظرية مسرحية، نظرية فكرية وجمالية، على ضوئها نؤسس الكتابة ونخلق للصناعة المسرحية مناهجها فى الخلق والإبناع.

ويجمل أمين العيوطي في مقدمته الموجزة والمهمة لكتاب عبد الكريم برشيد (حدود الكائن والممكن) عددا من الأفكار الرئيسية للانتجاه الاحتفالي؛ حيث يذكر أن هذه الصركة قد توصلت إلى أن الفنون الشمبية تصلح شقيق هذا انتجهت إلى تبنى مسرح العلقة المستمد من أشكال السمر الشمبية المتلفة، والاعتماد على الجمع بين الرواية والتحثيل أو الملاحمة والمسرح، واعتماد فنون الأراجوز وخيال الفلل والطقوس الشمبية، وكذلك كسر العواجز بن الجمهور والممشلين واعتبار أن التجفيف المعراجين في خلق المعل المسرحي، واعتبار أن التجفيف لا ينصب على التأليف المسرحي وحده بل يشمل أيضاء المناب التمثيل والإعواء، كما امتد الاهتمام ليشمل هندمة المسرح ومعماره وطبيمة التجمعات العربية في ممارسة المعن المقاهر المسرحي.

ربرى عبد الكريم برشيد، اتصالا مع النقاط المابقة، أن الاحتفالية هى تأسيس ثان للمسرح العربي، فيذكر أن الاحتفالية هى تأسيس كلمتان لا تنفسلان، فنحن نعرف أن التأسيس، عربيا، له بدايتان: الأولى في القرن الماضى، وقد تمت مع مارون النقاش والقباني ويعقوب صنوع، أما الثانية فنتم الآن معنا، نعن الآن وهنا. وبعدا أمكن و وق عبد الكريم برشيد .. أن نقول عن علما الفعل الجديد إنه إعادة لفعل التأسيس الأول، إنه عن علما الفعل الجديد إنه إعادة لفعل التأسيس الأول، إنه تأسيس أعر، له اختياراته وأسسه المنهجية. غير أن إعادة لأسيس مذه لا يمكن أن تكون إجهازا على المطاعات

الفنية والفكرية السابقة وذلك لأنها عطاءات اللات العربية، ولذلك تؤكد الاحتفالية فعل الاستمرار، ولكنها في الوقت نفسه تؤكد القطيعة. إن إعادة التأسيس تلك ابتدأت مع أسماء مسرحية في الستينيات (يوسف إدريس، على الراعي، الطيب المسديقي) ولكنها في السبعينيات والشمانينيات انتقلت إلى الجماعات، وبللك أصبحت أكثر فاعلية وشمولية، لأن الفعل للسرحي، من حيث هو فنون وصناعات متشابكة ومتداخلة ومتكاملة، لا يمكن دراسته إلا داخل فضاءات مختبرية تتعدد فيها الاجتهادات وتختلف لتشكل في الختام من خلال تكاملها شيئا موحدا.

ويرى عبد الكريم برشيد أن الاحتفالية من حيث هي تأسيس تنطلق من قناعات فكرية أساسية، يمكن حصرها في نقاط محددة هي:

إنه تأسيس للمسرح العربي بوصفه كلاء وهو يهذا يختلف جوهريا عن تأسيس المدارس والتيارات والانجاهات الغربية؛ إنه تأسيس عام وكلي، يبدأ من درجة الاحتفال المخام ليصل إلى المسرح الاحتفالي.

ثانيا:

إن ارتباط التأسيس فيه بالمسرح هو ارتباط بكل مايعنيه المسرح، أي وهو تظاهرة شمبية ولقاء ومؤسسة وفضاء عمراني واحتفال، ذلك هو المسرح في مستواه ألبسيط والمباشر.

أما المسرح، في مستواه الأوسع، فهو الجتمع في مظاهره ومؤسساته وعلاقاته الختلفة، وإن محاولة فصل المسرح/ الفن عن المسرح/ المجتمع لا يمكن أن تكون إلا مخريفاء للمسرح والواقع على السواء، . **네**바

إن التأسيس الجديد ينطلق من نحن االآن وهنا،، وهذا مايجعل هذا المسرح مرتبطا ارتباطا حقيقيا بالإنسان

العربي وبلحظت التاريخية الراهنة، وبما تضرزه هذه اللحظة من قضايا فكرية واجتماعية مختلفة، غير أن تأكيد الـ (نحن) لا يعني التقوقع بالضرورة، كما أنه ليس انفتاحا بلا شروط وضوابط؛ ذلك لأن التقوقع على الذات موت، أما ممارسة التسكع الفكرى والمحضاري فهو الضياع المطلق. من هناء إذن، تأتي ضرورة البحث عن منهجية علمية للتعامل مع فكر الآخر واجتهاداته.

رايعاء

إن التأسيس في جوهره رؤية مغايرة لعالم لايكف عن التغير والتحول، وبغير هذه الرؤية يكون التأسيس عشوائيا وفعلا لتحقيق التراكم الكمي، وذلك في غياب أى تصور محدد لطبيعة الإضافات وحدودهاء وبذلك لايعنى التأسيس المسرحي الانعزال داخل ماهو مسرحيء وذلك لأن المسرح موقف من الأشياء والتاريخ والعلاقات والمؤسسات والأحمداث والمفاهيم، وذلك لأن تطوير الصناعة المسرحية ليس فعلا مطلوبا لذاته، فهو يمكس الاهتمام بإيجاد خطاب مسرحي يكون أكثر استيعابا وتعبيرا عن الواقع والإنسان، داخل هذا المكان وهذا الزمان.

إن التأسيس فعل الزمن، وذلك من خلال إحداث تراكمات في الإبناع والنقد والتنظير والممارسة، هله التراكيميات بما محمله من تعدد وتنوع هي الكُلميلة وحدها بإيجاد وعي مسرحي، فهذا التأسيس يقوم على النظرية والممارسة معاء ويهذا كان فنا وكان فكرا وكان

ويغير هذا الفعل النظرى فإن المسرح معرض لأن يصبح ممارسة عشوائية، فالتأسيس بناء، ولا وجود لأي بناء من غير وجود تصميمات نظرية ومن غير تصورات قبلية، تقريبية. وبشكل عام، فإن المسرح لايمكن أن يتأسس خارج ثقافته وشروطها التاريخية والمعرفية وأشكالها التراثية ^(۱۰).

_ 0 _

عبر تلك الفقرات الجملة التي أوردتها نشلا عن البيانات النظرية، والتي سميت إلى أن تكون دالة رغم اقتطاعها من سياقاتها اللغوية والدلالية، وحاولت من خلالها عرض الأفكار والتصورات الرئيسية لبعض مفكرى المسرح المربى ومبدعيه اللين يستهدفون خلق صيفة مسرحية عربية، يمكن لنا _ في نوع من المقاربة الأولى _ إيراد بعض النقاط الجملة.

اولاه

تخلط تلك الانجاهات بين المسرح باعتباره نشاطا فنيا نوعيا، والمظاهر الاحتفالية من حيث هي أتشطة اجتماعية، وتعزج بين عملية التوصيل المسرحي المحكومة بقوانين وشروط معينة، ومنطق التوصيل المغاير للأشكال الترالية؛ بحيث تقيم بناء تماثليا بين الممارستين، المسرحية والشعبية، قائما على إدراك التشابهات بينهما ورصدها، دون اجتهاد مواز لفحص الخطوة الرئيسية، وهي كيفيات الانتقال والتجسد والصياغة، أي كيفيات تكوين عجربة مسرحية قائمة على الأشكال التراثية وقابلة للتقنين النقدى والنظرى وصياغة قالب متميز. بلغة ثانية، فإن تلك الانجاهات اجتهدت في إدراك التشابهات وإقرار التماثلات بين الممارسة المسرحية وفنون الفرجة، ولم بختهد في إدراك الفوارق بين التجربتين وطبيعة كل منهما في التشكيل والوظيفة والسياق، فتحن لسنا بإزاء ظاهرتين يمكن الجمع بينهما بشكل آلى، وإضفاء الخصوصية على واحدة منهما (السرح) لحض وجود خصوصية للأخرى (الأشكال الشعبية) ، بل إذاء ظواهر متراكبة تكون النسيج الاجتماعي والثقافي للكتلة الاجتماعية. وإدراك جدل الظواهر لا تماثلاتها فقط هو ما يمكن أن يؤسس لتجربة إبداعية مغايرة.

ينقض روجيه عساف وعبد الكريم برشيد معا النموذج الفريي، وينتقدان استعارته وإعادة إنتاجه أليا في

الحراك الثقافي العربي، بمنطق استحالة انتقال قالب دون محمولاته الفكرية والعقائدية لكنهما وهما ينقضان استعارة النموذج الغربي استنادا إلى الخصوصية القومية ـ ينتجان أو يميدان إنتاج النموذج التراثىء وهنا استبدال نموذج بنمسوذج وإحملال مرجعية الشراث محل مرجعية الغرب. وفي كل الحالات، هناك استعارة النموذج لا إبداعه، والالتجاء إلى مرجعية تم إنتاجها في التاريخ وليس إلى مرجعيات تم تكوينها عبر حركية الواقع الآني وجلل ظواهره الاجتماعية. وكذلك هناك اختزال لمفهوم الغرب وابتسار تجربته الإبداعية في قالب واحده فالغرب وفق تلك الرؤى كيان مركزى، إطلاقي، مجرد، أنتج شكلا أو قالبا معياريا، وبالمنهج الاختزالي ذاته يتم مجريد مفهوم الجماعة والإنسان والتراث وصياغته في كليات وتصورات نهائية، وتلك أحادية في المنهج والرؤية، قالقالب الغربي ليس واحداء كمأ أن صياغة مفهومي والغرب، و والتراث، بوصفهما ثنائية ضدية يمكن أن تسقطنا في أطر ضيقة ونمطية؛ وذلك رغم استدراك عبد الكريم برشيد على فكرة القالب الغربي الواحد؛ حيث يثير إلى أن عددا من مبدعي المسرح الأوروبي قد تبهوا إلى وجود أكثر من مسرح واحد، فيورد كلمات لآرتو يشير فيها إلى أن المسرح الشرقي ذا النزصات الميتافيزيقية يناقض المسرح الغربي ذا النزعات النفسية، رغم ذلك _ يظل التساؤل قائما حول لماذا تبحث الحركة المسرحية العربية الآن عن النموذج/ الأب، إما في التراث أو في الغرب، وهما الحدان اللذان شكلا منشأ وسياق الحركات الفكرية والفنية، وصناعًا من ثم تطوراتها اللاحقة؛ حيث بنت صورة الجماعة عن نفسها وعن الآخر ملتبسة، ومؤسسة على ثنائيات غير محلولة، ترى في العالم كلا من العلاقات المتعارضة، القائمة على الاختيار القطعي بين حدين، واتخذت التيارات الفكرية بذلك شكل القبائل المرتخلة، قبيلة تنصب خيامها، منتقلة في الزمان إلى ما تعتبره أصول الهوية ومكوناتها الأولى، بحثا عن خصوصية تراثية مجردة ونقية، فيما

ثانيا:

لتصب الأعرى خيامها على البجانب الآخر من المتوسط، منتقلة في المكان، تنشد أنماط الحضارة الأوروبية واستباتها في البيئة الحياة، واستباتها في البيئة الخلية، داهية إلى النموذج الفريق في تتالجه الأخيرة، غافلة عن مساراتها التاريخية، وخطوط تطورها الفاجمة، خفافة عن مساراتها التاريخية، وخطوط تطورها الفاجمة، كما لو كانت مكتسبات التاريخ منتجا صناعيا تابلا للاستهداك والتداول بمجرد الاقتناع الفكرى بجودته يتجاذبان الواقع المتعارف الفني، في التباس للفاهم والهنية، وانطاق كل منهما من نصد الخاص في عمارة والهنوية، وانطاق كل منهما من نصد الخاص في عمارة والمورة على خصوصيات المراحل الاجتماعية وافروطها.

في كتابه (الإينيولوجية المربية الماصرة) يلهب عبد الله العروى إلى أن الفلولكلور المستماد – بعكس ما يظنه مراقبون سطحيون – لا يمثل الشقاقة القديمة، المعلوضة مع الثقاقة الجديدة الفتعلة، المحلولية من الشفاف الخربي، بل إنها في الواتم تشكل أبي أيضا الجديدة إنها لا تعدل إلى ايضا من القديم بل إلى الجديدة ذلك لأنها على الأخص تسبحل تقدما حاسما لهماية التحول إلى عالم الطبقة تسبحل تقدما حاسما لهماية التحول إلى عالم الطبقة المحليدة ماهي للفولكلور، فإن محتواه ليس هو الأكثر أهمية، بقدر ماهي نفسية أولك الذين يتمتعون به. إن فعلا؛ إذ إنه لم يكن قبلا سوى مستودهات أن يتخلق فعلا؛ وذ إنه لم يكن قبلا سوى مستودهات أن يتخلص فاتر الحياء، وهو غير منبث مجدد الحجوبة، مشتم بالملول، إلا في البنية الجديدة، المتولدة من التبايه متم الغرب.

إن الجماعة القومية، فيما يرى العروى، لا تستعيد التراث إلا حين تكون هذه الجماعة قد اتفصلت بصورة كافية عن ماضيها هى ذاتها لكى تنظر من الخارج إلى شكلها السابق؛ إلى عملية اتسلاخها ويبلغها، وتستطيع

أن تتمتع بذلك. وبعد الحرب العالمة الثانية، بدأت فعات البورجوازية الصغيرة تهتم بالشعر الشعبى، بالأغانى الفراحجوازية الصغيرة تهتم بالشعر الشعبية، وبحكايات الأطفال، وفتحت الدولة متاحف للفنون الشعبية، وقدمت مساعدات ثفرى فولكاورية. وفن ذلك، يعتقد كثير من المقفين، على الأخصى في المدولة وهذا عطأ؛ ذلك لأنه ليس هدو الشعب الذي يقسدم مشهدا عن نفيمه لفضه في فقا الرمن قد ولى منذ عهد قديم - بل إن البورجوازية المدينية الكبيرة والصغيرة هي الذي تأمى في صدورة سياح مستدائين - لتصفيرة اللي تأمى في صدورة سياح مستدائين - لتصفيق الذي تأمى في صدورة سياح الدرحقالات الفرنكورية ١١٠١٠.

وهكذا .. كما يرى العروى .. فإن ابتعاث الأشكال القديمة للثقافة الشعبية، ليس اكتشافا لخصوصية الجماعة القومية؛ بقدر ماهو انقدم حاسم لعملية التبرجزيء بحيث يمسبح التساؤل الذي أورده احسن عطية؛ في بحث له عن المسرح الشعبي مهما وضروريا، فهل حقيقة أن الفنون الشمبية بديل نورى للفنون الرسمية المبرة عن الثقافة السائدة، أم أنها مجرد درديف فولكلوري؛ لهذه الثقافة الرسمية السائدة ولكن في أشكال شعبية ا وبضيف حسن عطية تصورا آخر حول استخدام الطيقات الحاكمة تلك الأشكال، ومفهوم المسرح الشعبي - وفق منظورها ورؤيتها هي - تكريس لقيمها وسيطرتها، فالطبقات المهيمنة تسعى إلى أن تكون قيمها الثقافية مسيدة، حمومية، ومطلقة، وهي بالتالي تستخلم ضمن ماتستخلم من وسائل التعبير والاتصال الجمعي لطرح رؤيتها على المتمع، وهي تعيد تقديم ما استلهمته من موروثه الشعبي ملونا برؤيتها ومصاغا وقق منظورها للمالم الحيط بهاء وللواقع الذي تسعى إلى امتلاكه. لذا، فقد طرحت مصطلع «المسرح الشعبي» واجهة تنتفى خلفها لصياغة قيمها الثقافية عبره.

وفي ختام بحثه، يورد الكانب فكرة مهمة، وإن كانت غير مثبتة، حول البطولة الشعبية، فيمرض لتطور مفهوم البطل الشعبي الذي صاغته الجماعة بطلا

ملحميا غير ذائب في الجماعة، كالبطل الأسطورى، أو منفـصل عنهما، كالبطل الدرامي، وإنما هو وسط بين الذاتية والموضوعية:

دوما إن تخلخات أبنية الحضارة الإسلامية وبدأت في التهاوى حتى ضاقت مساحتا المقل والفمل المربيين مما أدى لاختشاء البطل الملحمي وتواويه مخليا الطيق للبطل القزم الساخر خلف مستار وخيال الظلاء أو بارزا برأسه خسلف والأراجبوزة شباجبيا وهاتكا لكل المواضعات الاجتسماعية والأخلاقية الخيطة به حتى ظهبور البطل الدرامي المرد فوق خشبة المسرح صارحا للدرامي المرد فوق خشبة المسرح صارحا الدرامي المرد فوق خشبة المسرح صارحا الدرامي المرد فوق خشبة المسرح صارحا الدرامي المرد فوق خشبة المسرح صارحا (بالدرامي المرد فوق خشبة المسرح صارحا (بالدرامي المرد فوق خشبة المسرح صارحا

وعلى ذلك، فإن القضية الهوبة الخاصة للمسرح المساحة متناسبة لارتباطها الوليق بإشكال الهوبة القومية متناسبة لارتباطها الوليق بإشكال الهوبية القومية المساحية، بعيدا عن إشكالات الهيئة، تقلل هي، هل أن القضية، بعيدا عن إشكالات إيمالها واستخدامها في التجربة الماصرة، مدركين مع الخصوصية التراقية مصوصية اللحظة الحاضرة والزمان الأخيى، وإلا يصبح الأمر نوعا من الاستضراف في التراث صدد تاريخية الإنسان الاجتماعية والفنية، فالأشكال ضد تاريخية المتاريخية المتنافئة بسياقها السائدة، فهي أشكال غير متطورة، مرتبطة بسياقها السائدة، فهي أشكال غير متطورة، مرتبطة بسياقها السائدة، فها على يتجمل المسرح متحفة أثريا لأشكال متعرضة متعافية أثريا لأشكال متعرضة متعافية المسائلة المتعافية على المسرح متحفة أثريا لأشكال متعرضة متعافية الريالة لأشكال متعرضة المسائلة المتعافية المسائلة المتعافية على المتعافية المسائلة المتعافية المسائلة المتعافية المسائلة المتعافية المتعافي

رابعاء

أشرت فى فقرة سابقة إلى التضاد بين مفهوم روجيه عساف لعلاقة المسرح بالمدينة ومفهوم أدونيس للملاقة ذاتها، وأشير الآن إلى تضاد نان بينهما؛ فمساف يقيم بناء تماثليا بين الأشكال الترائية كسما أتعجشها

الجماعة القومية وخصوصية التجربة المسرحية العربية، في حين يقيم أدونيس تقابلا حديا بين بنية الثقافة العربية وعالم المسرح، ويلهب إلى أن المسرح في جوهره نقيض للذهنية العربية الاتباعية؛ فقد نشأ العربي _ فيما يرى أدونيس _ ضمن ثقافة دينية البنية لا إشكال فيها، بل إنها ثقافة أزالت جميع الإشكالات على صعيدى الطبيعة وماوراء الطبيعة، السؤال الذي طرحته، طرحته مرة واحدة وإلى الأبد، إنها ثقافة الإيمان لا التساؤل، وهي من هنا ثقافة وصفية حكمية، لاغليلية نقدية. لكن المسرح، جوهريا، قلق: قلق وجود وقلق مصير، وهذا يعني أن الإنسان مسرحيا هو مركز الكون، ويعنى، تبعا لذلك، أن نبدع مسرحا هو أن نعرض للأسئلة الحاسمة في حياة الإنسان، أن تمسرحها وتعيشها كما تطمح أن تكون، وهذا كله يتم في حركة تكشف عن انفسصال بين الإنسان من جهة، والله والكون من جهة ثانية، غير أن الله، لا الإنسان، هو مركز الكون وفق الثقافة التي نشأ فيها العربي تاريخيا. وبصورة مجملة، فإن العقل العربي عقل قابل وليس ناقدا، ولذلك لايستطيع إنتاج المسرخ وممارسته، لأن من قوام ثقافته الكبت واليقين والأقنمة.

لست هنا في مجال فحص ذلك التصور الأدريسي الذي يرصد العالم بوصفه منتجا نهائيا للهنية ثابتة وكلية، وبدرجه في ثائية ضدية مع عالم المسرح، من حيث هو عالم إلا سارة ألى قائم على قائل الوجود والمعيير، وأرما تكفي ين الإنسارة إلى ذلك المنزوع الأدريسسي وأرما تكفيه عن كتاباته المتمددة تحو عزل الظراهر عن سياقاتها التاريخية وإجمالها في أساق فكرية ولعوية أدويس بين اللفعية العربية (التباعية) والتراجيديا، إلى يستمير المفهوم المغري للتراجيديا القائم على صراح المقاتور والإرادات، ولكن: هل لدينا اليما على صراح منتميرا كلما نقول مثلا متراح مناهرا أن لدينا إيداعا ضميرا متميرا أو في الرواية أو في الواية أو في الرواية أو في الواية أو

بالنفى قاطعة، ويبرر ذلك بعدم وجود الرؤية المسرحية المتميزة، وإلى أن الإنتاج المسرحي لايزال قائما على الاكتساب والاقتباس، لاعلى صعيد التقنية وحدها، بل أيضا على الصعيد الأكثر أهمية، صعيد المتكلة الدامية أو المرحية، فما المشكلة الدرامية في المسرح العربي؟ قد يكون هذا سؤالا صعبا. لنسأل، إذن، سؤالاً أخر: كيف بدأ المسرح المربي؟ يجيب أدونيس: إنه بدأ ضمور. المشكلة الدرامية الأوروبية، وهو الآن ينمو داخل هذه المشكلة، فبالخلل إذن مزدوج: خلل بداية وخلل نمو، وقد تنبه بمض المشتخلين في المسرح إلى هذا الخلل، فحاولوا أن يتخطوه، لكن بخلل آخر: العودة إلى اأصل، عربي للمسرح، ويذهب أدونيس إلى أنه ليس هناك أي شئ عربي يمكن القول عنه من الناحية الفنية إنه أصل مسرحي، بل يذهب إلى أبعد من ذلك، فيقول: على مستوى المشكلة الدرامية، يظل أرسطو أقرب إلينا من الحريرى (اللي يراه بعضهم أصلا مسرحيا) ، ويظل بريخت أقرب إلينا من عاشوراء (أصل مسرحي آخر).

ليس المستنهدف، هنا، نقض الإجابة القطعية الأدونيس وصياغة إجابة أخرى تتوصل إلى وجود إبداع مسرحي متميز، المستنهدف هو تأكيد تلك النقطة

الجوهرية في التأمل الأدونيسي لظاهرة للسرح وتجسداته الآنية، وأعنى: غياب الرؤية المسرحية المتميزة. وفي تلك النقطة، يسدو لى أدونيس صمائها ومقنعا؛ وذلك لأن الظاهرة المسرحية متوفرة كتابة وأشكالا وتقنيات، ولكنه توفر مبتسر، وجزئي، وبلا ذاكرة، قائم على الاستهلاك والتكرار وإعادة إنشاج العلاقات، في سياق مرحلة تحولات، وهذا يعنى أن التأسيس للمستقبل هو الذي يجب أن يوجه كتاب للسرح وللشتغلين به، ويقترض التأسيس نقفا جلريا وإحادة نظر جلرية، ويعنى ذلك أسرين: الأول، هو أن الموروث القسائم الجساهز عنصسر استلاب وضياع، والثاني هو أنه لايمكن التوفيق بين الأفكار الجاهزة، سواء كانت موروثة أو مذهبية، واندفاعة الإبداع وتفسجراته الخلاقة. الموروث أو المذهبي يمثلان فينا وفق ذلك ثقافة القبول، ولايتم الإبداع إلا خارج هذه الثقافة. إن من شروط المسرح أن يكون تقديا جماوزيا لكي يكون تأسيسيا، ومن شروط التعبير، لكي يكون تغييريا، أن لايتم ضمن إطار الحاكاة أو الاستعادة، بل ضمن إطار التفجير وتقض الصياغات الثابتة، وهو مالا بمكن أن يتم باستعارة النماذج وابتعاث الأشكال، تراثية كانت أو غربية.

الراجع،

- ١ ... معد الله ونوس: بيانات لمسوح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٨ ، ص ٢٠ ، ٢١.
 - ١ .. سعد الله ونوس: المرجع السابق، ص ٨٢.
 - ٣ ـــ روجيه عساف: المسرحة، دار المثلث، بيروت، ص ١٠.

 - فواد زكريا: تحن والفرب، يحث مقدم لندوة متهة الهلال.
 أدرنس: فاتحة لعهابات القرن، دار المودا، بيروت، ۱۹۸۰، م ۱۷۰.
- ٧ ... أمين الميوطي: «الاحتفالية كما أراها»، مقدمة، ضمن وحقود الكان وللمكن؛ دار الثقافة، الدار اليضاء، ص ٢٠.
 - أبيان التألث للإحطالية: واليانة، المد ١٤٨، يولير ١٩٨١، الكوت، ص ١٢٤.
 - ٩ ... عبد الكريم يرشيد: حقود الكائن والممكن في المسرح الاحتقالي، مرجع مبق ذكره، ص ١٠، ومايعتها.
- 10 عبد الكريم برشيد: الاحطالية بين التأسيس وإعادة التأسيس، الفكر البري، العند التاسع والمتون، المئة الثالثة عشرة، ١٩٩٧ ، ص ١٥ ، ومايسدها.
 - ۱۱ ـ عبد الله المري: الإيفيولوجية العربية للماصواء دار الحقيقة، بيروت: ص ١٠٥. ١٧ ـ حسن صفية، مسوحة الموروث الشعبي بين الثابت وللمقير، بحث مقدم إلى للهرجان القومي الأول للفترة الشمية.



رأنت الدويرى *

(الحداثة) و (التراث) كلمتان ظاهرهما التناقض. ولتفض هبذا التناقض الظاهرى بينهما، علينا أن تتعرف، في ندفق على تعريف كل منهما . وقبل الدخول في دوامة التعريفات والمصطلحات ، فانستمع إلى الفيلسوف نيشة الذى يؤكد طرورة التراث للحدالة بل تلازمهما ؛ إذ يقول :

وإن الفنان الحديث يلقى بنفسه في أحضان الماضى لأنه يحتاج إلى التاريخ (ولمله يقعمد الشراث) باعتباره المخزن الذي تخفظ فيه كل الأرساء وسيكتمشف الفنان الحديث أنه لا يوجد زى بعينه يناسبه ... ولهانا يستمر في يجرب زى بعد آخره.

تعريف الحداثة

يجدر بمنا أن نخشار واحداً من بين الصمريفات المديدة ما التعريفات اللانهائية لمفهوم الحدالة ما التي توشك أن تجمل من الحدالة حدالات .

مؤلف ومخرج مسرحی مصری،

فالحدالة ليست فقط الأخد بالجديد ورفض القديم، بل المكس هو الصحيح في رؤية بعض مفكرى وفلاسفة الحدالة. والفنان الحدالي تتنافر ، بالفسرورة ، ذاته مع حاضره ــ مع واقعه الجديد ــ فإذ به يشعر بحين شبه رومنسي إلى الماضي ــ إلى التراث.

والفنان الحدائي يصود إلى الماضي ــ لا مسرتنا أى سلفها وبالتالى مسلماته ــ وإنما يعود إلى التراث مسلماته ــ وإنما يعود إلى التراث متسلحا بروح الحدائة ــ تلك الروح الإيجابية ــ الناقدة ، التي ترفض الاستسلام المسلمات التراث . وهنا يكون صسلم الفنان الحتسمي مع تراثه ؟ وهو حسلم لا يعنى الانفصال أو الانقطاع عنه، لكيلا، يحرم حداثته من عمق أساسي ومهم هو عمق التراث.

يوفض المستقبليون Futurists الماضى وتراله، فيديرون ظهورهم له تماما في قطيعة واضحة. وهذا ما يرفضه جزء كبير من كبار فلاسفة ومبدعي الحداثة اليوم.

إذن ، فلنتفق على أنه لا تناقض بين الحداثة والتراث، بل إنهما متلازمان بالضرورة.

والآن: ماذا عن تعريف التراث ؟

يمكن أن نرجع إلى الملحق الأول (أ) في نهاية هذه المسادر السراسة لتتمرف تصريف الشراث وصوره - بل مصادر الشراث .. ولنكششف في هذا الشراث منجسمًا حافلاً بالشمين من الجواهر واللآلئ التي تنظر تعاملنا معها ء أن يخلوها بقسوة ، لنخرج منها بحالتنا المسرحية.

وفي هذا الصند ، فأنستمم إلى الفنان المغربي عبد الكريم برشيد وهو يحذرنا من نسيان أن التراث ــ ترالنا ــ ليس خارجنا ؛ ليس حيس الكتب الصفراء :

وفالتراث داخل ذواتنا ــ التراث ليس له وجود خمارج الأنا ، محارج النحن . التراث ذاكرتنا الجمعية فيها تلتقى كل الذوات .

فهل يمقل أن يتعد المبدع المسرحي بل هل هو بقادر أن يشعد عن معجال جاذبية الدائرة السحرية للتراث وخاصة الشعبي منه !

هل يمقل أن يفرط المبدع المسرحي في ذاته ـ في تراله (٢).

تراثنا۔ تراثات

إن مجرد نظرة خاطفة إلى الملحق الأول عجملنا نكتشف أن ترالنا «ترافات» .

بداية ، فلأعترف بفضل محمد رجب النجار مع آخرين في إصلد هذا الملحق الأول، (77 فهناك التراث الحضارى - حضارات العالم القديم - والتراث التاريخي، والتراث الديني ، والتراث الصوفي ، وتراث المسرفي ، والدرث المسرب المدين .. وإلغ ، وأخيرا هناك التراث الإنساني في الأدب عامة والمسرح خاصة . وأضيف إلى تلك التراثات، التراث الماتي للفنان المبدع ، والمقصود به السيرة اللغية للمبدع بأصودها وأبيضها ، طفواته ، أحلامه ، وكوابيسه. وهذا الدوع من التراث يندر التعبير عنه في بلادنا ، إذ إن المبدع العربي لم يصل بعد في الشجاعة بلادنا ، إذ إن المبدع العربي لم يصل بعد في الشجاعة

الأدبية لكى يمرى ذاته في مسرحية يكتبها أو يخرجها، مثلما قمل جان جينيه في مؤلفاته المسرحية أو الخرج كانتور البولندي في إخراجاته الإبداعية.

والآن : ماذا عن انجاهات التجريب في التراث؟

طبعا هناك انجماهات عامة للتجريب المسرحى، يغض النظر عن التراث. وهنا يمكن أن أحيل إلى الملحق الثاني الذى يتضمن المحاور الأساسية للتجريب، ولقد سيق أن قدمته فى إحدى ندوات المسرح التجريبي بالقاهرة ⁽²⁾.

ولقد كان للمبدع المسرحي العربي ثلالة الجماهات في التعامل مع التراث أو استخدامه:

أولا : المسرحة الحرفية للتراث، وهي مجرد مسرحة بلا موقف وبلا تعديل.

ثانيا: المزاوجة بين المسرحة الحرفية للشراف مع تمديلات طفيفة، لإسقاط واقع حاضره على وقالع التراث بقصد نقد حاضره دون الصدام مع الرقابة.

الثا: تطويع التراث للحاضر .. مع نظرة للمستقبل ... وذلك بالخلاف ، بل الصدام معه، مع التراث، بهدف إعادة تراءته، إعادة خلقه أو إبداعه من جديد، كخطوة لإبداع الحاضر.

مسرحيون عرب ومسرحياتهم التراثية:

ويمكن أن نلقى نظرة أخسرى على الملحق الأول، لتعرف كتاب المسرح العربى ومسرحياتهم التراثية. وهنا يجب أن أعترف بفضل أستاذنا على الراعى وكتابه (المسرح فى الوطن العربي) ^(۵)، وقد توقف فيه عند وصد كتاب الستينات فى المسرح المصرى، وربما فى المسرح العربى أيضا.

وأيضا أعترف بفضل الناقد المفربي عبد الرحمن بن زيدان وكتابه (أسئلة المسرح العربي) (١٦)، وأيضا كتاب

(حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي) للمنظر والكاتب المسرحي عبد الكريم يرشيد (٧).

وحيث إن اكل جيل نقاده - كما يقولون - فلقد رجمت إلى كتابى الباحث مصطفى عبد الغنى عن: مسرح السبينيات (٢٠٠ ، ويكشف لنا الجنول عدداً كبيرا من أسماء كتاب مسرح مصريين غير مسموع عنهم؛ جيل وربما جيلان من كتاب المسرح، واجهوا، ويواجهون حى الآن، التجاهل للقصود من مغيرى مسارح الدلة بمصر، فضلا عن تجاهل نقاد السينيات لهم، وبما نمائياً عليهم؛ فقد مات المسرح المدارية وعمد في نظرهم لم وأن تلا المسرع بعد السينيات، ومصر في نظرهم لم وأن تلا المسينيات، ومصر في نظرهم لم وأن تلا كتاب المسينيات، عن مسرحيات كتابا المستنيات، عن مسرحيات

هذا الجيل .. فيما ألصور ــ علاقته بالمسرح عامة وبالتراث عاصة علاقة أصيلة، بل أكثر أصالة من علاقة كتاب الستينيات بالتراث. لأن هذا الجيل قد بدأ يكتب بعد لكسة ٧٧، وهاني ما عالى من موت حلم اليقظة الذى عاشه طفلا، فصيا، غنابا أثناء زهوة الستينات.

والآن قلتتساءل:

هل حقق البدع السرحى المربى تأصيل مسرح عربى حقيقى ؟

والإجابة أتركها للفنان جواد الأسدى الذي يقول:

همناك عدد غير قليل من النصوص الدرية التي تدعى الأصالة وتريد طرق باب التأصيل. لكنها لا تستطيع لا لأنها لا تريد

ولكن لأن مقومات وعناصر الحلق ناقصة. ابتـداء من عـدم القـدرة على البناء الدرامي

وانتهاء بالافتقار إلى البعد الفلسقى والمعرفي، فالتأصيل هو التجديد.

وذلك بالتجريب في إعادة خلق بنية النص الدرامي كـتــابة وعـرضــا ثما يمنح المتــفـرج إمكانيات مركـبة للفرجة للخروج بجدل أعاذ مبنى على لذة أخاذة.

إن اعتسماد الكاتب المسرحي العربي على سياق حكاية تراقية ، أو استخدامه لإيقاعات ومناخات عربية كالسوق والمقهى والحمام والخان أو الجامع لي الأم الكافي ليمنح نصه مذاقا دراميا رفيماه (۱۰).

ولعل هذا ما يقصده عبد العزيز حمودة في دراسته القيمة بعنوان والحداثة _ والمسرح العربي؟ ، حيث يشير إلى:

وظاهرة الصدالة الشكليسة التى طرأت على الأثاث العربية، الأشكال المسرحية في بعض البلدان العربية، دون أن تسبق ظاهرة الحدالة الشكلية حدالة حدالة الشكلية حدالة المستهدة في المعلاقات أو الأطر الإنسائية اجتماعية كانت أو اقتصادية .

إن (التحديث) الصناعى والاقتصادى والعلمى والفكرى كان شرطاً للحدالة الغربية وهذا ما لم يحدث في كثير، إن لم يكن في جميع، البلدان العربية.

ومع ذلك فإن المثقف والمبدع العربي لم يعد قانوا على الانفصال عن المتغيرات الثقافية في أوروبا . وبفضل وسائل الاتصالات الحديثة المذهلة تعرف المشقف والمبدع العربي على التجديدات الشكلية في الإبداع العربي من رواية وشعر ومسرح.

فتيناها المبدع العربي وحاكاها وفي أحيان كشيرة كمان ينجع في تطويسها لمطيات مسرحية في المضمون ومع ذلك ظلمت تلك الحدالة الشكلمية بعيمدة عن الحداثة الغيمة (١١) .

فماذا عن الحداثة الغربية؟

فلنحاول تمرف الملامع الفنية والفكرية للحداثة ؛ طريقنا الأوحد ـ فيما يمدو ـ لتأصيل مسرح عربي حداتي ـ ولتحديث تراث عربي أصيل.

وقبل أن أستمرض الملامج الفنية والفكرية للحفالة ، فلأعترف بفضل خالدة سعيد ومقالها المللامج الفكرية للحدالة(١٢٠٠).

إن بداية الحداثة ثروة فكرية وليست مجرد مسألة الشكل المسرحى وتدويره، وما إلى ذلك من جزئيات لا تكتسب دلالاتها إلا من الموقف الفكرى والفنى للفنان المحداثة من الجسيد لهلا المؤقف، والحداثة من الجسيد لهلا المؤقف، والحداثة صراع مع القديم ــ مع التراث. وتاريخ الحداثة في حقيقته ملسلة من الثوترات أن المسراعات بين الإنسان بعد أن تتحول منجزاته - وقد تجمدت _ إلى قوة داخلية تعلم وسيره ، يعد أن كان الإنسان مع مالكها ومسيرها فيوما ما كان هو مبدعها ومنتجها.

ملامح الحداثة

وإذا توقفنا عند مـلامح الحدالة ، قـسـوف نرى أث هناك مجموعة من هذه الملامح :

الملمح الأول للحداثة :

يتحمل بالإنسان أولا وأخيرا ؛ فالإنسان الحدالي مصدر المعايير بعد أن كان خاضما لمعايير من خارجه ... من المجتمع ومن السماء .

الملمح الثاني للحداثة:

يتصل بالإنسان وموروثه ، فالفنان الحداثي يجرب ، ويعبد التجريب ، في ترائه ، وإن كان هذا النجريب يتم بشروط :

أن يملك هذا التراث لا أن يملكه التراث.

ـ أن يملك حق إعادة النظر في القداسة التي اكتسبها هذا التراث.

ــ أن يملك حق نزع الأسطورية عن المقدس من التراث. ـ أن يملك حد أن يجوا هذا الدائد من من عدا الحد

ــ أن يملك حق أن يجعل هذا التراث موضوعا للبحث العلمي.

.. وأخيسراً ، أن يملك حق طرح الأسشلة حمول هذا التراث، والبحث عن إجابات عن هذه الأسئلة.

وإذا تساءلنا ، بقدر من المسارحة مع النفس : هل نملك تحن المسرحيين العرب تراثنا أم أن تراثنا بملكنا 19 فلنعرف أن تراثنا بملكنا – ولا نملكه 11

وإليكم الأمثلة:

مثال (۱) : في المهرجان التجريق قبل الساق أواد المرحوم العرج الشاب المهدع منصور محمده أن يملك تراقه أن يصطام به التحديث، فماذا حدث 1..

قام يعض ضيوف المهرجان مشكورين بالتحريض على الخرج المبدع الخلاق ، وتم حصاره حتى الاختتاق ، حتى الموت.

مثال (٣) : الإيداع الدوامي المصرى في التايفزيون المصرى يمر عبر «مصافي» وواجر وغنوعات وتابوهات تراثية سلفية تبناها الشركات البترو .. دولارية.

مثال (٣): مصادرة (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ.

مثال (٤): مصادرة (مقدمة في فقه اللغة) للويس عـوض. حـتى تراثنا اللغـوى نصـر على تقديسه.

مثال (0): جامعة مصرية عريقة توقف ترقية باحث حداثي هو نصر حامد أبو زيد؛ لأنه أراد أن يمتلك تراثه ويضعه تخت مجهر البحث العلمي .

مشال (٦) : مصادرة ديوان (آية جيم) للشاعر الحدالي حسن طلب ..

فلنمستسرف بأن تراتنا يملكنا ، ومن ثم يستحيل للمبدع المسرحي أن يحدث تراته.

إن الحسدالة تعنى نزع النمسوذج، بل هدم هذا النموذج المداوذج المداوذج المداود المداوزج المداوز

وفي ذلك يقول جبران في كتابه (الذي) : الحميناة لا ترجع للوراء الحيساة لا تلذ لهما الإقامة في منازل الأمس. ولهذا أيما الآباء

أنصحكم بالجهاد ..

الجهاد المستمر اللتشبه بأيناتكم.

الملمح الثالث للحدالة:

يسطل بأن الحسلاة تعنى خسلاص الإنسان من الاستلاب، فعندما يصطدم الإنسان بمنجزاته السابقة (التى نخولت مع الزمن إلى تجريدات غيبية وبنى وتقاليد وأنماط وزماذج — تسلب الإنسان فعاليته ، أى يصبح الإنسان مسلوب الإرادة والرحى حيال منجزاته المتجمدة) م. وتصبح هذه المنجزات مى الفاعل والإنسان مبدعها

ومتجها يصبح مفعولا به وربما مفعولا فيه ، فإن الحداثة تخض الإنسسان على أن يصطدم ، بأن يصطرع مع منجزاته تلك ليحقق إنجازاً جديدا ، إبداعا أحدث.

وقـد تمثلت الحدالة الأوروبية منذ بدايتــهـا ، في الصراع ضد المؤسسات الدينية ، وضد كهنوت الكنيسة، وضد التقاليد الاجتماعية والمسلمات المورولة كافة.

وهذا الصراع نفسه ، قد خاضته الحداثة الأوروبية ضد التقاليد الأديية والمسرحية ، لمبالح الإعلاء من شأن كل حرية فردية ، ابتكارية، عفوية ، سواء على مستوى المن أو الفنان . بهل إن هداك «حداثة عربية» كانت حركان فعل ماض - أقصد الحداثة المهاسية التي أمنت صراعا ضد الثبات والاتباع المتمثلين في المؤسسات التقليدة، لتحقيق العمير والإبداع والمقلالية ، المؤسسات التقليدة التحقيق العمير والإبداع والمقلالية ، المؤسسات تصرة الحضارة على البداوة ، والمقل على النقل ، والإبداع على الاباع ، والاجتهاد على التسليمات .

وإذا توقفنا وقفة ثانية مع النفس ، لتتصارح وتساءل: ماذا عنا ... نحن العرب ... الآن ، والقرن العشرون يلفظ أتفاسه الأخيرة ، فلنعرف بأن الفنان المسرحى العربي في موقف لا يحسد عليه أو هو في حالٍ يبحسده الفنان جواد الأسدى بقوله :

«إن التأصيل والحربة صنوان ، وبالتقاتهما وتلاقحهما يشكلان ضرورة ملحة لخرق المرمات، التابوهات المفروضة (۱۲۳).

وفى سياق هذا الحال السيئ نفسه ، يمكن أن نتذكر عدداً من المسرحيات :

مسرحية (ثأر الله) للشرقاوى؛ مسرحية (هكذا تكلم الحسين) لمحمد عفيفى، مسرحية (إله إسرائيل) لأحمد باكثير، مسرحية (محمد) لتوفيق الحكيم.

وهى كلها مسرحيات تتنمي إلى ما يسميه عصام عبد المزيز 111. ومسرحيات التابو . أو الخوف المشلف المرابعة : فالمشافئة في الوبوا وأمريكا المشافئة عصام عبد العزيز : فعناك في أوروبا وأمريكا مسرحيات عن شخصيات دينية توواية، كمسرحية ومرسيء للكاتب الجرى إيمرى موانش ومسرحية والمسيح النجم الأعلى، وفيرها - تعبر بلا اعتراضات أو ربما بالرغم من اعتراضات المؤسسات الكسية في أوروبا ، في أمريكا وفضوا المنبع ، فماذا عنا نعن هنا ، والرقن العشرون بلفظ أنفاسه الأخيرة؟

ومرة أخرى فلنعاود الاستماع إلى جواد الأسدى :

«پیتربروك ... منوشكين ... كانتور ... تشينا .. جروتوفسكي وغيرهم ... جميما قد أسسوا عروضهم المسرحية بالارتكاز على حرباتهم، وطفيان أحلامهم الفنية،

وها أنا أنساعل مع الأسدى ، في مرارة وربما في خجل : إلى أى حد كان بيشر بروك مثلا بعاني من حصار على صعيد حربته الشخصية ؟ هل عاني بروك من الشعور بالاستلاب المغزع؟! هل من مخبر كان يتبع ظل بروك؟ هل من وقب يقص لساته وكلمته ـ وقله؟

اللمح الرابع للحدالة :

يتصل بأن الفنان الحداثي كي يواجه ذاته وينقدها ، لابد من تصدع وانقسام تلك الذات .

إن معتقدات الإنسان وطقوسه وثقافته اللينية والاجتماعية ، وغير ذلك ثما نسميه بالذاكرة الثقافية للإنسان ، هي امتداد لهوية الإنسان ، جزء من ذات الإنسان فإذا نقض ذاته ليواجه ذاته أو يتجاوزها لينقدها وهكذا يصبح إيناع الفنان الحداثي مسرحا لانقسام الذات ... ذاته بل إلى تعدد الأنا ، وهذا يعنى أن المدوت المدرى الأحادى المين والواضح ، يتوارى في الإبداع الفردى الأحادى المين والواضح ، يتوارى في الإبداع

الحدائى لعسالح صوت مبهم يجمع فى آن ما بين الشخصى واللاشخصى ، المحدد والمسرد، الذاتي والموضوعي بالفردى والجمعى، وفى السرحية الحداثية تتصدد دأتاه الفنان وتزدوج، من خلال شخصيات للسرحية ؟ إذ إن الذات المتصدعة المفسسة للفنان الحدائى تتلس أصوات شخصيات مختلفة نابعة من الذات الواحدة.

لمل هذا هو سر أرتباط الإبداع المسرحي الحدائي بالتجربة الصوفية ، وفي هذا الصدد يمكن أن أشير إلى التجربة التي خناضها الفنان جواد الأسدى في قريته بالمراق منذ أن كان طفلا تربي على مشاهدة ، بل على المشاركة في ، ما يسميه وبطقوسهم عاشوراه الشهيرة وبالتمازي»، وها هو وقد أصبح فناناً مسرحيا ناضجا يقول :

وإن المسرح لا يمكن أن يزدهر إلا في طفيان دره الصوفي فالمسرحية العالمة بدءاً بمنهج ستانسلالمسكى، والماناة والتقمص جوهره، ومرورا بجروتوفسكى وعثله الراهب أو الزاهد الصوفى ، ووصولا إلى يبتر بروك الذي يمزج بين جـوهر منهـجي ستسانسسلافـسكى وجروتوفسكى مزجا يضيف إليه حدالة بصرية . عالية .

إن خلاص المسرح الحديث الآيل للانهيار تتيجة لانجاهه نحو السوق والسياحة.. مثل هذا المسرح خلاصه في طفيان دوره العموفي، أى الإيمان الممين باللحظة الدرامية أموة بالمؤمن في طقوسية عاشوراء الذي يصل إلى حالة التقصص فوق المسرحي ذات الطابع الذيبوبي، أن المسائلة القريب من المس والجدن. إن المسائلة علق القريب من المس والجدن. يتعل ينحل يدوب يت خاصواه يندح. الشخصية الدينة التي يتقممها وهو أمر قرب

الشب هما يطلبه جسروتوفسكي من ممثل معمله.. الذوبان في الشخصية حتى يستحيل المممثل إلى قسربان تطهيسرى على مسذبح الشخصية التي بمثلها.

وفى طقوسية عاشوراء ليس هناك ما يسمى بمتفرجين ؛ إذ إن جميمهم يغوصون فى المشهد الشعائرى الجسد حتى يستحيلوا هم إلى نفس الشخصية الجسدة.

و لعلمة على الصدر من أجل الحسين

لطمة على الصدر من أجل الشعب. ضربة سيف على الرأس من أجل الثعب ٤.

هكذا تنشد الجموع أثناء شمائر طقوسية عاشوراء . وهنا يمتزج السياسى بالدينى ، الدنيوى بالأخروى ، الواقمي بالطقوسي ، المقول باللامعقول .

إن إعادة عجسيد واقعة مقتل الحسين الهدف منها إناحة فرصة للجموع لتمبر عن حياتها الحاضرة الآنية .. الدموية.

إن هذه الطقوسية وهذا الإنشاد العاشورالي يتحول إلى (كرنقال) حى معاصر يتصادم مع اللحظة الآنية الصارمة.

هذا الكرتقال يكاد أن يكون سحرا وجذبا من لحظسات التمسسرح في أروع المشاهسد الشكسيرية(١٥٠).

الملمح الخامس للحدالة :

يتسمل بأن تصدع ذات الفنان الحداتي يستشبع بالضرورة تصدع ذاكره الثقافية ، أو الصورة المرفية القديمة للفنان، والحداثة تسترجب تكسير هذه العمورة المرفية ؛ يمعنى تفكك وزعزعة الذاكرة الثقافية ، وذلك بإعادة الفنان الحدالي قراءة تلك الذاكرة التراثية وفق منظور متطور حداثي، إن المبدع الحداثي عندما يعيد

قراءة ماضيه مرورقه مقهو يستهدف إبناع هلنا للناضى، وإبناع المناضى من جمديد ضرورة لابد منها لإيداع الماضى، يستحضر الفنان الحدائي صور الماضى والموروث استحضارا بتفق ومنظوره الحدائي فيلتقط من تراث الماضى الجوانب المبتكرة ، أو الجوانب الشخصية ، فضلا عن الجوانب الشخصية منابكرة الشمية البجوانب الخارقة للمألوف، كما أنه يحرر الذاكرة الشمية المكونة بفعل عن المكونة بفعل عمل المكونة بفعل محكم الثقافة الرسمية في ذلك التراث الشميى.

ومن الأمساليب الفنية في الروايات والمسرحيسات الحداثية لتكسير الذاكرة الثقافية :

.. تكسر السرد أو الحكى التقليدى الذي يستمد منطقه ونظامه من بنية الذاكرة الثقافية ونسق عملية التذكر .

ــ خرق السرد أو الحكى التقليدى باختراقات غير تقليدية ــ غير منطقية كاستخدام الأحلام الشخصية والفنتازيا ، مما يترتب عليه اهتزاز منطق السرد أو الحكى التقليدى ، وبالتالى تكسر تسلسله التتابعى الرمني.

إن كسر السياق التقليدى للسرد أو الحكى ، يعنى تدمير الذاكرة الثقافية المورولة ، وبالتالى سقوط سلطتها التساطية.

وليتحقق التكسر الداخلي لسياق السرد أو الحكي بشداخل الأزمنة والأمكنة ، يشجراً السرد أو الحكي إلى لحظات أو لقطات شبه سينمائية متقطعة. ويتداخل الواقع البومي يالحلم وتتزامن الأحداث وتتداخل الأصوات ، ونندمج الشخصيات بالأمكنة ، ويشحرك الحوار في خطوط متكسرة لا تقابل أو تتلاقي.

اللمح السادس للحداثة :

يتصل بإسقاط عصمة المطلقات. إن القطيعة مع المرجعية الدينية والتراثية وإسقاط النماذج واستبدال ذلك بالتجربة والكشف وتدمير الذاكرة الشقافية.. كل هذا

يعنى إسقاط كل ما يقوم منفصلا أو متماليا على الإنسان؛ أى إسقاط عصمة المطلقات المتنافيزيقية والإبديووجية.

ولهذا ، فالإبناع الحدالي يعبر عن كلية الحضور الإنساني ، وعن كلية التجربة الإنسانية في شمولها. ولهذا أيضا ، فإن الإبناع الحدائي، والمبدع الحدائي يطمحان إلى النبوة) إذ إنهما يتطلعان إلى التعبير عن الديني (وليس الدين) وعن الأمسواري (وليس الشمائر الدينية) . وليحققا ذلك ، يستمير الفنان الحدائي اللغة المدونية بوصفها لفة تمبر عن شمولية التجربة الإنسانية المباخة عن حركة الإنسان المصيرية.

اللمح السابع للحدالة :

يتعلق بطموحها إلى القيام بدور فلسفى ، وبالله: فلسفة التغيير ، وفى هذا الصدد يقول أدونيس ، الشاعر الحداثي:

لا القصيمة ولا الرواية ولا السرحية ولا اللوحة لها فعل مباشر مشارك في تغيير التاريخ مشاركة مباشرة.

ومع ذلك فجميع تلك الإيداعات لها قدرة التغيير بشكل آخر؛ إذ تقنم صورة جديدة أفضل للعالم، أى أنها تميد خلق العالم... تغير العالم؛

الملمح الثامن للحدالة :

خاص يتلاقيها مع العلوم الإنسانية: فالإيداع الحللي عامة ، والمسرح الحدالي خاصية ، ينهل من أشكال الأدب والفنون المضميية ومن النصوص الصوفية ومن الرموز الأسطورية. ففي تسبيح النص الحدالي عامة ... والنص المسرحي الحدالي خاصة ... تسللت وتتسلل أشكال إشارية كالإشارات الرياضية ... أو الحروف المكررة

دون أن تشكل كلمة أو كلمات ـ كأن مبرر استخدامها أن هناك قوة سحرية كمامنة في تلك الحروف أو تلك الأشكال الإشارية.

وهناك نصوص حفائية تطمح إلى استيماب أشكال التميمة ، مع استخدام الغريب وفير المألوف من اللغة وتطمح إلى الإفسادة من الأصسوات البسشسية الجسردة، كالصرخات والتأوهات والتنهذات .. إلغ .

اللمح التامع للحداثة :

يتصل بالبحث عن خصوصية الأشكال . إن البحث والتجريب عموما سمة أساسية بن سمات الحدالة. ويميل الفنان الحدالي إلى التنجساوز ، إلى كسشف واستكشاف أشكال ذات خصوصية . ويتأفي له ذلك يكسر الشكيل المتناسق، وبإسقياط النصط المعمم ، و بالخروج على التصميم المسيق.

والحدالة لا يمثلها شكل ما بميته ، حتى لو كان قد سبق لهذا الشكل أن عبر يوما ما عن موقف حدائي. فالحدالة تجاوز مستمر للأشكال بحثا عن الخصوصية والتفرد وتحقيقا لإبداعية الإنسان وحريته. ولقد وصل الأمر يمض الفنائين الحداثين إلى خلط وتداخل الأنواع الأدبية كالمسرواية والمسرس ينارير ، والبحث في خصوصية الأشكال وتداخلها مستمر إلى ما لا نهاية.

اللمح العاشر للحدالة :

يتسمىل بالحداثة وأسطورة (الموت ما الولادة). هذه الأسطورة قد سيطرت على غالبية الإبناعات الحديثة ، وذلك :

أولا : لأن أسطورة (الموت مالولادة) في صختاف صياغاتها وأنكالها (كأسطورة تعزيق أوزيرس وجمع أشلائه ثم يعشه ء أو أسطورة تصورة أو أسطورة الفناء للسيحي والقيامة من الموت)؛

هذه الأسطورة بجسد الهم الحضارى أو القومى العام للإنسان.

ثانيا : إن أسطورة (الموت .. الولادة) تصبير عن دورة الحركة الحداثية . فهناك أشكال قديمة تموت لترويا أشكال حداثية تموت بدورها .. بعد أن تصبح تقليدية .. وتعقيبها ولادة جديدة لأشكال أكثر حداثة ، تموت بدورها ، وهكذا .. حركة جدلية توليدية مستمرة بلا نهاية.

وحاليا، أصبح المبدع الحداثي يسمى إلى ابتداع أساطير عصرية ، وذلك بـ وأسطرة، الواقع اليومي الميش.

الملمح الأخير للحدالة: :

يتعلق بسقوط نظرية الهاكاة الأرسطية . إن الحداثة ليست إنجازا محددا يمكن تقليده أو استيراده ، أو حتى تصديره. فالحداثة نقيض كل تقليد أو محاكاة أو استلهام لمثال . ومن ثم ، تقوم الحداثة على المراجعة الدائمة ، على إعادة النظر الدائمة . وهكما سقطت نظرية الهاكاة مع سقوط نظرية النماذج. لقد ارتبطت المحاكاة بأزمنة كان فيها الثنابه والعقليد والهاكاة للسلوك والمواقف هي

الأخلاقية النموذجية والأساسية التي مخرص عليها المؤسسات القديمة ، وكانت غاية التربية في تلك الأزمتة هي أن يحاكي الابن أباه أو أسه ، والتلسيد معلمه ، والمصلون إساسهم ، والقطيع راصيه، وذلك لتنضمن المؤسسات الوقاية من التمرد على سلطتها، على سلطة الشابه ، سلطة المتكرار ، سلطة التقليد ، سلطة الهاكاة.

وفى تلك الأزمنة الغابرة ، كان الجنرن والشلوذ والهرطقة جرائم نموذجية تستمحق الردع بل الاستشمسال اللمموى ، تخاشيا لأية يدعة، فالبدعة ضلالة وكل ضلالة فى النار.

أما البوم ، فالمبدع الحدائي يجب ألا يكتفى بتجاوز ما سبقه من معارف وأشكال ، بل عليه أن يتجاوز ذاته ذاتها، المتمثلة في إبناعاته وأشكاله السابقة ، لكي لا يكرر ذاته أو يكرر أشكاله ، وبالتالي يفقد حدالته.

وفي النهاية ، فلنتذكر قول جبران :

الا ولن يكسسر الشسرائع الموروثة إلا النان : المجنون والمسهقسرى. وكسلاهما : المجنون والعبقرى أقرب الناس إلى قلب الله».

الموابشء

- اللحق الأول ولقد أثنت من الدليل الذي أعده محمد رجب الدجار عجت عنوان مصادر المأثورات الشعبية في الدوات العربي، مجلة وحالم الفكرة ، الجلد (٢١)،
 الدولام (١٥) (١٥)
 - (٣) حبد الكريم برشيد في كتابه: حدود الكانن والممكن في المسرح الاحتمالي ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء .
 (٣) الرجم نفسه ، ١.
 - دان الرجع للك الا
 - بطرآن باغارر الأساسة للتجريب.
 على الراعى: السرح في الرطن العربي: دعالم المرقته: المدد ١٩٥٥: ١٩٨٠.
 - عبد الرحمن بن زيدان وأسعلة المسرح العوبي ، وار الثقافة للنثر والتوزيع ، العلو البيشاء .
 - (٧) الرجع نقسه.
 (٨) مصطفى جدالتى : مسرح السبعيات .
 - (٩) مصطفی عبد النبی : مسرح الفمانیتات .
 - (١٠) جواد الأمدى : تكفات في تأصيل المسرح العربي، مجلة دالفكر الدربي: ، العدد (٢٩) ، ١٩٩٢ .
 - (۱۱) عبد الدور حمودة : الحقاقة سوللسرح العربي، مبعلة دعالم الفكره ، افياندا؟ المدد (۲) ، ۱۹۹۱ . (۱۲) النافدة السروية خالفة ضياد ، مبعلة دفسول» ، الجلد (٤) المدد (۲) ، ۱۹۸۸.
 - (۱۳) جواد الأسدى ، مرجع سابق (۱۰).
 - عمام حد النزيز : سجلة فالقن الماسرة : النده (١).
 - (١٥) جواد الأصدى، مرجع مابق.

الملاحق:

الملحق الأول : تراث. ومسرحيات تراثية

السمة التراثية	الجنسية	المؤلف	المسرحية	صوره ومصادره	السعراث
السمة التواثية المعودة الإن س وأوزيوس أسطودة الإنس وأوزيوس شكارى الفسلاح الفسيح عسس أسطورة الإنسان وأوزيوس عن أسطورة السحد من المعلودة البحث من الحلودة البحث من ا	مىسىرى مىسىرى مىسىرى مىسىرى مىسىرى	محمد مهران السيد عبد العزيز حمودة محمد مهران السيد شوالى عبد الحكيم	الحرية والسيق الناس في طبيبة حكاية من وادي للكع. يتوقو سقوط المقرط فرعون	صوره ومصادره المتدارة الفرعونية المصرارة الفرعونية المطورة الخال بالتكوين – المصرارة الخال بالتكوين – الزبرس ولهناس وابنه صلاحة المشارة البابلية (العراق) المشررة وسته ، ومن أهم ملاحمها ملحمة المخطورة البابلية (العراق) المخطورة البابلية (العراق) المخطورة الملاحمية المخطورة المحمة المخطورة التكوين والمحمة المحمة المح	الستواث اخستسارى اخستسارات المستواث القسارات
				مـــأرب وانهــيـــاره والأسطورة حول ذلك.	

لراجع :

١ - المسرح في الوطن العربي: على الراعي.
 ٢ -- مسرح السبعينيات: مصطفى عبد الغني.

٣- مسرح الثمانينيات: مصطفى عبد الغني،

السمة التراثية	الجنسية	المؤلف	المسرحية	صوره ومصادره	الستراث
				التاریخ العربی عامة قبل الإسلام وبعده، ثم تاریخ	التساريخى
	مسمسرى	توفيق الحكيم	السلطان الحائر	البلدان العربية كل على	
الفترة المملوكية		قاروق جويدة	الخديرى	حدة قبل وبعد الإسلام.	
تاريخ مصر الحديث	مصدري	شوقى خميس	الحب والحرب	,	
عن عرابي	مصرى	أبو الملا السلاموني	رجل في القلمة		
عن محمد على باشا	مسسرى	سمير سرحاڻ	ست الملك		
عن الحاكم بأمر الله القاطمي	مسصسرى	محمد عثاتى	جاسوس في قصر		
الفترة المملوكية			السلطان		
	مصدرى	فوزى فهمى	لمية السلطان		
هارون الرشيد والبرامكة	مسمسرى	عبد العزيز حمودة	الظاهر ييبرس		
عن العصر المملوكي	مصرى	ألفويد فرج	سليمان الحلبى		
عن مصر يونابرتا	مصرى	محمود دياب	ياب الفتوح		1
عن صلاح الدين الأيوبي	مصرى	أحمد باكثير	الحاكم بأمر الله		
الفترة الفاطمية	مصرى	محمد عناتى	النربان		Į .
عن الفترة المملوكية	مصري	السيد حاقظ	حكاية عبد المطيع		
تاريخ إسلامي عن	فلسطینی م	معيڻ يسيسو	ثورة الزنج		
	تونـــــى]	عز الدين للنتي	ديوان الزنج		
عن شخصية قراقوش الشهيرة	فلسطيتي م	سميح القاسم	قرقاش		
فی تاریخ مصر	}				
	منسریی ا	عبد الكريم برشيد	قراقوش		
تاريخ المغرب	1 -	الطيب المديقي	وادى الخازن		1
عن التاريخ الإسلامي	مسوري	ممنوح عنوان	ئيل العبيد		
عن الفتنة الكبرى في	لىولىسىي	مصطفى الفارسي	القتنة		
التاريخ الإسلامي		kile tell	ظهور واعتفاء	القرآن ـ القيمس القرآني	الديني
عن شخصية إسلامية	مصرى		أبى ذر الفقاري	أحاديث الرسول وسيبرته	والأخلاقي
عن الحجاج بن يوسف	مصری	فاروق جويدة	دماء على ستار	سيرة ابن هشام وابن إسحق	
20.6.	-		الكمبة	من قبله، السيير والمفازى،	
عن النبي سليمان عن أسطورة أهل الكهف	مصري	توفيق الحكيم		قصص الأنبياء.	
عن أسطورة أهل الكهف	مسعسرى	توفيق الحكيم	أمل الكهف	شخصيات إسلامية:	
عن الحسين واستشهاده في		عبد الرحمن الشرقاوي	الحسين ثائرا		
	معسری	عبد الرحمن الشرقاوي	الحسين شهيدا	الراشدون ــ الميشرون بالنجنة.	
عن مومى		باكثير	إله إسرائيل		
تدور في السماء		أحمد باكثير	هاروت وماروت	الملل والنحل.	

السمة التراثية	الجنسية	المؤلف	المسرحية	صوره ومصادره	الستراث
عن سيدتا يوسف في مصر عن أبي ذر الغفارى		ممیر سرحان محدوج عدوان	روض الفرج كسيف قركت السيف ؟!	الإسرائيليات وتغلب عليهما الخرافات والأساطير المدسوسة	
عن استشهاد الحسين	11 11		ثانية يحى الحسين مكنا تكلم الحسين الحسسين يموت مرتين	الشعائر والطقرس والاحتفالات الدينية طقرسة عاشوراء المرائد النيسوى والخ. الأذكار إلخ.	
عن التاريخ الإسلامي من المترافات الحيلة بأولياء الله من المترافات الحيلة السرائي ومسمى المشاهرين الخدوس مسمسرية من ابتكار جسان جينه	فلسطین مندری فلسطین فسرنسی انجلسزی	غسان كتفائي أحمد الطرب العلج معين سيسو جان چينه يعتر بروك إيان متوشكين		وهناك كتب الأخلاق ومنها: رسال في المسئلة للرحدي، رسائل البياحظ وفير ذلك، فضلا عن الملاحم الدينية الهندية والصينية والبابانية والأفريقية الغ.	
عن الشخصية الشهيرة عن المصوفي الكيسيسر م وشطحات العموفية ونضاله الاجتماعي والسياسي عن رسائل ابن سينا وللنزالي عن مجمع الطير للعطار	ممسری تونسی لبنائی عسرالی	يسرى الجندى صلاح عبد الصبور عو النين للدتي عندان مروم قاسم محمد يتر يروك	رابعة العلوية مأساة الحلاج رحلة الحلاج الحلاج وحله العلور مجمع العلور	القصص الصوفي ويفيش بالمحوفي والخوارة الشعر الصوفي الفناء الصوفي قص المواج الصوفي تصة الإسراء وللمراج مراح ابن عربي مراج البسطاني وغيرهما من	الصوقى

السمة التراثية	الجنسية	المؤلف	المرحية	صوره ومصادره	الستراث
عن المقامات	منسراي	الطيب الصديقى	صقساسات بليع	منطق الطير للمطار المشوى وحكايات لبيال الدين الرويي. شخصيات صوفية الحلاج - السهروردي المتدل وخاصة الشخصيات القلقة وخاصة الشخصيات القلقة والسهروردي المتول والمحلاج والسهروردي المتول والمحلاج المان الضاوسي والحلاج والمن المستامية	القصص
عن كليلة ومنة لابن المقلع			أازمان الهمذاني	القصص الماطقى القصص الماطقى القصص الدين القصص الدين القدامات القدامات حس القلسلي حس القدامات القصص القدامات القصص الحيوات المقص الحيوات المسلمين الإنسان الإنسان الإنسان الإنسان الإنسان الإنسان الإنسان الإنسان الإنسان المسلمين ا	الأدري
				قصص الخوارق التوابع والزوابع، القصص الفكاهي واور البعلاء للبعاحظ وغيره وتوادر التوكي (الجامين) والفاميليين والحسمةي واللفاميان والخومية ذاك.	

السمة التراثية	الجنسية	المؤلف	المسرحية	صوره ومصادره	الستراث
				قصص الجان والخوارق	القصص
ألف ليلة وليلة	ممسرى	ئوگى خىيس	السندياد	ألف ليلة وليلة	الشعبى
ألف ليلة وليلة	معسري	سمير عبد الباتي	سهرة ضاحكة		
			لقتل السندباد		
ألف ليلة وليلة	مصبرى	مخوظ عبد الرحمن	j	السير الشعبية المدونة بلغة	ļ
n1 n1 nt			الغازوق	in the second	ĺ
الف نيلة ونيلة	منصسرى	مخوظ عبد الرحمن	مسريس بنت	الهلالية / عنترة / الأميرة ذات الهـمـة / سيف ذي	l
ملاحم وسير هربية ومصرية		e l'autice .	اسلمان عنترة الهلالية م	دات الهسمية السيف دي الينزن / الظاهر بيسيرس ا	Į
مرسم ومير مربه ومسه	مسری	پــری مجدی	علی الزیق	الهدران / الطاهر بهديدران ا معمزة البهلوان / على الزيق	
1	1		(000-05-	رأس الفول وغيرها.	
]		1,2360.09	ŀ
من الشاعية الشيئة الشهيرة	مسرى	نيل يدران	جما ياع حماره	القصص الفكاهي	}
				توادر جما	
حكاية شعيية مصرية		محمد القيل		القصص التبنيلي الشمي	
موال تعین مصریة	1 -	شرقى عبد الحكيم		بابات ابن دانيال	
موال شعبی مصری			حسن ونعيمة }	الكحال _ وخيال الظل	
عن موال شعبی مصری	منصری	منجوب صواو			
1	1		آه ياليل يا قمر		
			ا ما مهمية وخبريش منهن أجيب نام كا		
عن أغنية مصرية شميية	بمسائ	توفيق الحكيم			
الد لياة رئياة		(3	شمس النهار		
		1	شهرزاد		
ألف ليلة وليلة	معسرى	الفريد قرج	حلاق بفداد		
ألف ليلة وليلة			على جناح م		
ألف ليلة وليلة			التسبسريزى		
			رتابيه قله .		
من التراث العربي			الزير سالم		
		عد الرحمن الشرقارى	2.0		
اماطير صعييه	مسمسري	صلاح عبد العبور	بعد ان يموت الملك] الأميرة لتنظر		
أعريموا	جسزائرى	كاتب ياسين	الاميرة تتطر مسمول الذكاء		
ألف ليلة وليلة		رياض عصمت	استون مداده لیالی شهریار		
	~	00	104- 64		

السمة التراثية	الجنسية	المؤلف	المسرحية	صوره ومصادره	الستراث
رحلات المناباد، ألف ليلة وليلة		رياض عصمت	كومينيا السندياد		
حكاية من ألف ليلة وليلة	ســـوری	سعد الله ونوس	الملك هو الملك		
		سمد الله ونوس	الفسيل يا ملك		
			الزمان		
حكاية شعبية	مسورى	سعد الله ونوس	مسغسامسرة رأس		lll
			المملوك جابر		
ألف ليلة وليلة	عـــرائي	عادل كاظم	الموت والقضية		1 1
حكاية شعبية مصرية	لبناتى	أتطوان غندور	جمهورية الشاطر		
			حسن		! !
ألف ليلة وليلة	تــونــس	سمير العيادى	رحلة السندباد		i l
موال شعبي مصري			عطشان یا صبایا]]
أسطورة شعبية حول جبل	مبنسريي	عبد الكريم برشيد	عرس الأطلس م		
الأطلس			عنتىرة نى المرايا}]]
			المكسرة		
	مصرى	فاروق جويدة	الوزير العاشق	وأشبهبره الأغسالي	الشعرى
عن المعرى	تونسى	عر الدين المدنى	النفران	للأصقيه اني اني شعر	الرسبى
عن امرئ القيس	1.	عهد الكريم برشيد	امرؤ القيس في	الصماليك كالشنفرى وتأبط	والشعبى
		1	ياريس	شرا وعروة بن الورد.	
عن الشاعر ابن الرومي	منقاري	عبد الكريم برشيد	أبن الرومي	شمر الحداء وأغاتى الرجز	
وخيال الظل لابن دانيال			في مدن الصفيح	وأغناني المبرس والطفولة	1
	l	Į.		وأغاني المهد والعمل.	1 1
عن شاعر مفربی شعبی	منربى	الطيب الصنيقي	دیوان سیدی عبد	شنمبر اللصبوص والشطار	
3. 30 / 0	-		الرحمن الجذوب	والميارين	
	1	1		شمسر المكدين والطوافين	1
Ì	i i	1		والجوالين	
1				الشعر الساخر _ كشعر ابن	
]]		سودون	
				الثعر النيوى	
		-		الشعر الصوقى	
}				فتون شعرية غير معربة	1
,				مشل الرجمز / وفن المواليــا /	
	1	1		والقوما / والكان كان ا	
				والشعر اليدوى	
			<u> </u>	L	

السمة التراثية	الجنسية	المولف	المسرحية	صوره ومصادره	الستراث
عن ألف ليلة وليلة	معسرى	سمير عبد الباقي	سهرة ضاحكة	الظواهر ما قبل المسرحية	السرحى
			لقتل السندباد	عروض الشوارع والأسواق	الشعبى
طقوس شعبية مصرية تمثد	مسمسرى	رأفت الدويرى		والموالد، فن الغـــوازى من	
إلى أسطورة إيربس وأوزيريس			قطه بسبع ـ ت	الفجره الساخر والملاعيب	
			- עלים	التهريجية _ المضحكون _	
طقوس دورة الحياة			خيول النيل	القلدون السمماجة	
			الثلاث ورقات	القردائية والحواة مدريو	
			ولادة متمسرة	الحيوانات ومرقصو الأفاعي	
			متعلق من عرقوبه	أكلة النار والمشسمسوذون	
عن المبطين في مواجهة	مصرى	أيوالعلا السلاموني	مآذن المحروسة	والمستثلون الجسبوالوان	
نابليون				الشحاذون ونمر أوصاف	
طقوس شعبية	مصرى	محمد القيل	دقة زار	البلاد .	
دورة الحياة من الميلاد إلى الموت			سكة سفر	فنون السامر	
مسرح الفلاحين		شوقى عبد الحكيم	انصال	خسيسال الغلل والأراجسوز	
فرجة شعبية أيام المعاليك	مصبرى	رشاد رشدی	اتقرج يا سلام	وصندوق الدنيا.	
			بلدى يا بلدي	طقبوس واحشفالات دورة	
			حلاوة زمان	الحياة (المللاد ــ السبوع ـــ	İ
استفلال خيال الظل والريخ المرحلة.		عبد العزيز حمودة	الظاهر بيبرس	الختاث ــ الزواج والموت)	
مسوح السامو	مسرى	يوسف إدريس	الفرافير		
خنان السيرك			البهلوات		
				مسارح المقاهي	
شخصية مسرحية والدا	سسورى	معد الله وتوس	سهرة مع أبى	الحكواتي الشميي وشاهر	
			خليل القباتي	الربابة	
				طقوس واحطالات دينية	
فنون شعبية للتعبير عن	مستورى	ممد الله ونوس	حفلة سمر من	طقوسية عاشوراء	
مرحلة سياسية			أجل ٥ حزيران		
عن أغنية شعبية	عـــراقي	يوسف العاتى	المقتاح	للوالد والأذكار	
يستخدم العرائس	عسراتي	يوسف العائي	الخرابة	احتفالات عيد النيروز	
	مبغيربى	الطيب الصنيقى	سلطان الطلبة	الزار - كدراما شعبية -	
	Ì			سيكودراما	
يستفيد من شخصية ابن	منسريي	عيد الكريم برشيد		الاحتفالات الرسمية	
دانيال الكحال وخيال الظل			الروس في ملذ الصفيح.		
شخصية جحا ونن الحكواتي					

السمة التراثية	الجنسية	المؤلف	المسرحية	صوره ومصادره	الستراث
	لبنانى	روجيه عساف	شطحات جمعبوح أيام الخيام	مواكب الخلفاء مواكب السفراء	
	حبتحى	ريت چين	الها بمشا	دو. کب المعرب زفة النفط	
	لبنائى	أسامة غريب	أحزاب الحرامية	الوقيد القناديل	
				مسرح الحلقة	
				مسرح اليساط	
				مسرح القوائيس	
				سلطان الطلبة	
		ı		الكرك الكرج	
				الحرج السيارة بد موسم	
				جمعه برزه	
				ومن تراث المسرح الشعبي	
	ļ			العالى	
	1		Ì	هناك مسرح الكابوكي -Ka	
				buki والنبو No في اليسايان	
		ļ		والأوبرا الصينية والكوميديا ديللارتي	
			1	والمرح الميني الشميي	
				والمسرح الفيتنامي	
	1	1		3.03	الموسوعي
				للجاحظ	والجاميع
كولاج من نصوص أدبية	عسراقي	قاسم محمد	بضناد الأزل بين	الحيوان / البيان والتبيين /	الأدبيسة
تراثية.			الجد والهزل	المحاسن والأحسداد / التربيع	
كولاج من نصوص أدبية			مجالس التراث	والتدوير / الرسائل إلخ.	1
فرائية.				الأغاني للأصفهاني	
كـــولاج من نصـــوص	مسنسراي	رؤية الطيب الصديقي		العقد الفريد لاين عبد ربه رسائل إخوان الصفا وخلان	
وشخصيات تراثية كالحاجظ		ومــولفــهــا أو لنقل مولفها وليد سيف	1	الوفاء	
وخطلاقه.	1	موبعها وبيد سيف		حيساة الحيسوان الكيسرى	
				للنميري.	
1	l			نهاية الأرب في قنون الأدب	
				للنويري	

السمة التراثية	الجنسية	المؤلف	المسرحية	صوره ومصادره	الستراث
				التوحيدى الإصناع والمؤانسة وبقية الإصناع والمؤانسة وبقية السستظرف من كل فن مستطرف والمشاق المسارع المشاق مصارع المشاق في أخيار النساء وغير ذلك كثير.	
الإفادة من الأمثال الشميلة ونيمة وطقوس دورة المهاد	مسهسري	رأفت الدويرى	الفائد ورتات	تعنسنه من تصمي الأمنال السمليات والأسطورية والسطورية والسطورية والسطورية والسطورية المراقبة المراقبة الأمناقية بيتبر التراقبة المراقبة ال	الأحاث الأحاجي الألفاز
				ومن أهم مصسادره كتب غزاب للوجودات وحجات اظارقتان وكتب اقديارات وكعب الرحمات وحلات السندياد والرحمسلات الاحكششالهية وإضهرها رحمات ابن يطوقة وابن جبير ورحلة الظهفاري في رتغليمي الإيرز في طاخهي	ا بلغوافي والرحلات

السمة التراثية	الجنسية	المؤلف	المسرحية	صوره ومصادره	الستراث
		•		وهناك الرحلات الخيالية وسالة الفران للمعرى التوابع والزوابع لابن شهيد وحلة الموبلحى حسديث عسى بن هنام	
		·		وأهمه المجان المحرية المالجات المحرية والطب الروحاني والطب الشعري وعلوم التنجيم والملسمات والملسمات والمرور والملاحم والمرور والملاحم وأمرار المحروف وأمرار المحروف والرارعة والمحروف والرارعة والمحروف والرارعة والمحروف والرارعة والمحروف	الطبى والملمى
				ومن أهم صوره	الإنساني عامة:
الأسطورة الإغريقية الأسطورة الإغريقية		توقيق الحكيم فوزي فهمي	أوديب أوديب	ملاحم الشعوب وأهمها الإليـــــاذة والأوديــــــه	اللحمي والسرحي
الاسطورة الإخريقية يفترض مصرية الأسطورة		ا فوزی فهمی علی سالم	اودیب اُودیب	ام نیست ده واد ودیست والدیکامیرون ویسیولف	والمسرحي
يسرس مصريه اد منطوره الإغريقية		عنی ستم	407	والملك آرثر وما إلى ذلك.	والشعرى و
الأسطورة الإغريقية		فوزى فهمى	الفارس والأميرة		إلخ.
معالجة معاصرة من خلال	مصرى	وأفت الدويرى	شكسبير في العتبة		
الشكسبيريات وحياة شكسبير				, ,	
یجمع ما بین دون کیشوت وعصر المالیك تمصیر لأوبرا جون جای عن الشعافین تراث شكسیر	مسسرى	القريد فرج	ميرة شحاته ذي اليزن مامرات عطوه أبو مطوه هاملت يستيقظ متأخرا	وفی المسرح هناك الإغریقیات والشكسیریات والمولیسیسوات والراسیتیسات والكوریتیات وها إلی ذلك.	

السمة التراثية	الجنسية	المؤلف	المسرحية	صوره ومصادره	الستراث
تراث شكسيرى تراث شكسيرى تراث أسطورى تمتمد على مؤلفات لكتاب بولنديين ويقمرم كسانسور بولنديين ويقمرم كسانسور بنف عن النازية ومسكرات الإبادة عن مسرحة مارلو عن مسسل أدبي ليسلمرو عن مساسل أدبي ليسلمرو عن مساسل أدبي ليسلمرو عن السورار بمسالية شعرية عن السورار والأغسيل	مسنسرای ایولندی ایولندی ایولندی	مصطفی الفارسی عبد الکریم برشید سمیر المبادی کافتور نینا جروتونسکی جروتونسکی جروتونسکی جروتونسکی	عطيل والخييل والبارود هذا فيساوست الجليد	وهناك طبعا أساطير وملاحم الحسارات الهندية والصينية والبابانية والأفريقية وليخ.	الإنساني عامة، الملحمي المسرحي الأدبي والفعري الخ
وومتوية كي. من اللحمة الهنتية كاتبر نقس يظهر على المسحر ويمزج يحشامد المسحر ويمزج يحشامد المسحر والتراز ويهز ماخرة أو جادة ويستخدم مشاهد المسلب والمشاء أدرياني.	[چل <u>س</u> ری بولندی	ياريدان گانتور	الله/هاراتا الطبقة الضائية فيلورائي رفيار برلي لن أعود أبدا	وللقصود به المدع أحلات ماضي الفنان المدع أحلات كوليسه منا طفولته حتى توليد و مراة اللية بأييشها والمعالمة بأييشها منا البرات يتر التميز عن بلاننا أو أن المباح المبين أمين لم يمرى نفسه في مسرحية يكمها أو يخرجها مثلما فعل مسرحية بأن جينيه عبر جل مسرحية إذا جينيه عبر جل مسرحية وكانتور الهرج الوليدي في حراجتان أن المناعات الإعراجية والمراجلة والمناعات الإعراجية .	اللحى للقدان المبدع

الملحق الثاني: عدة محاور رئيسية : تتأرجح فيما بين الثنائيات المتقابلة التالية

المحور الأول

الإنسان من الحارج

فالمسرح هنا مرآة تمكس الحياة والطبيعة الخارجية للإنسان ء مع الحرص على الذكة التاريخية والتصويرية لمتاظره وملابسه والبيئة عموما.

انحور الثاني

المسرح اللقظى

Verbal Theatre

فته الكلمات له الأدب عن يكتبه مؤلف مسرحى (قد لا تكونه لمؤلف علاقة بالمسرح من حبث هو مسرح أو على الأقل علاقه غير بنائرة وغير عملية) يعزره معارج ويمثله عثلون. وهذا النوع من المسرح الوامه الأساس الممثل. ومسرحات هذا النوع من الماسرح تتارجهم ما يهر:

وصوحهات هذا النوع من المسرح تنارجع ما بين : حا المسرحيات الأرسطية بإيهامها لمتفرجهها والاندماج لممشايها. أو مسرحيات ملحمية تعليمية ـ تقتل الإيهام لتوقظ متفرجها ــ

> وتمثلها يجب ألا يندمج. أو مسرحيات العبث واللامعقول.

المحور الثالث

المسرح المتوق .. الكلف مانيا - البطولة فيه الإطار المادى من مناظر وبدالاس وركست مناظر وبدالاس وركستان و الديكور العظيم مناظر وبدالاس ويتهدف الإبهار المنظمة المتحدين الإبهار المتحدين الشكل ، وقد يفتقد الروح والذن المحقيقين . ومثل همنا للمسرح قد يستفنى عن الممثل الحقيقى لصالح ورقية الخرج الاسرافية .

المحور الرابع علاقة المودى بالمتلقى

علاقة تعسفية سيادية؛ علاقة فصل تام بمين خشبة المسرح التقليدية وجمهور المتفرجين

الإنسان من الداخل

المسرح .. هنا .. مرآة تعكس الإنسان من الداعل .. لا شموره الفردى .. ولا شعوره الجمعي .. أحلامه كوابيسه وما إلى ذلك.

المسرح غير اللفظى Non Verbal Theatre

للمسرح .. من حيت هو فن .. لفته النخاصة المخالصة .. المعركة الإيماءة .. التصدوه وغير ذلك الإيماءة .. التصدوه وغير ذلك بالإضافة إلى كلمات بالرة .. والمؤلف هنا هو مخرج العرض .. صاحب الرائح وقد يستغنى عن المنظى بمعناه التقليد ك . وستخنى ، وستجنى من المنظى .. لاعب التقليد كلمات الشامل الرائم .. الذك يد كامب الأكروبات .. أو المنظل المصرفي .. الراهب الذك لا يقول كلمات وإنما معرد المؤافات .. وسرخات .. الإنجر

المسرح الفقيره مادياء الثرى النفى قنها ونفسيا وروحيا مسرح يتخلص من كل الزوائد الشكلية مشابل النمستى في الإبداع الداخلي للممثل ؛ جوهر المسرح كما يراء أصحاب مثل هلا المسرح - مسرح الزماد الصوفية _ والرهبان _ وأصحاب الرسالات للمرحة والإنسانية.

كسر خشبة للسرح التقليدة ومزجها بالصالة وبالجمهور. أو خاق أماكن ومساحات وحلبات مسرحية بعيدة عن الخشية التقليدة وللسارح بمعمارها التقليدي. أو الهورم، تماماً إلى الشوارع والتجمعات الجماهيرية أينما كانت.

التجريب المسرحي بين التنظير والتفعيل

هيشم يعيس الفواجة *

كثر الحديث في الآونة الأخيرة عن التجريب، ودارت مناقسات ومداولات حاول من خلالها الباحشون والمنتصون الوقوف عند أفقه وتطلعاته.

وبالرغم من ذلك، فإن التجريب يبقى موضوعًا ثرًا لمناقشة سماته وأهداقه. وإذا كنت سأدلى بدلوى بين الدلاء، فلأن تساؤلات كثيرة أعتقد بأهميتها كانت تنفر بين الحين والحين إلى الذهن، تبحث عن إجابة جلية: متى ظهر التجريب؟ ولماذا التجريب؟ وكيف يجب أن نفهم التجريب؟ وما علاقة التجريب بالنص المسرحي؟ وما الرابط بين التجريب والموروث الشميي؟

متى ظهر التجريب؟

لا يمكن لأحد تخديد تاريخ التجريب إلا إذا عرف زمن بدء انطلاقة الفكر؛ لأن التجريب في التأليف مرتبط بالإبداع في كل الأزمان والعصور. وإذا كان العصر الجاهلي .. حسب منا وصلنا .. هو الحنض الأول للإبداع، فإن نظرة مدققة لتتاجات هذا المصر تعرف

ناقد ومیدع مسرحی، سوریا .

القارئ المدى الذي وصل إليه الشجريب، محاصة في الشعر، إذ إن المسرح لم يكن قد تبلور إلى الشكل الذي نعرفه. لقد تابع التجريب دوره في كل مرحلة من مراحل التطور، ومازال يأخذ دوره الفعال في عصرنا الحديث. للذا التجريب؟

من غير الطبيمي البحث عن الإبداع دون التجريب؛ لأن الأول لا يجد مناحمه في حالة السكون والركود، وهذا يعني أن الإبداع عدو الجمود، وصديق الحركة والتطور وبالتاليء فإن التجريب صنو الخلق والابتكارء والظل المكين، والآلية المحركة والدافعة نحو انطلاقات ترفض المتكلس والباهت.

ومادامت الملاقة بين التجريب والإبداع جدلية، تمثل حركة الحياة وضوءها المتجدده فإن الحديث عنه دون التجريب يندو ناقصًا إذا ما أراد الباحث الوصول إلى معرفة مدى التطور الذي وصل إليه العطاء الفكري. وباعتبار أن حديثنا يخص المسرح، فإن القول بأن التجريب المسرحي جزء لا يتجزأ من حركة المسرح

وتطوره أسر مشروع. ولو أجرينا دراسة متألية على المسرحيات التي تواصل معها الجمهور ونالت إعجابه، وحققت تواصلا متميزا معه، نجد أنها اعتصدت على التجريب في الفقاط لحظة التأثن، وتفقيق الفن الإنساني المثلل أو التوسع المثلل لا الحصير؛ المللك هو ونوى ، (المفتاح) ليوسف العاني، (ليالي الحصاد) الموصف العاني، (ليالي الحصاد) المؤمنة على قطد دياب، (المحلاج) ليوسف العاني، (ليالي الحصاد) المن قطد دياب، (المحلاج) لمعان الألواويش يمحون انت الله قطئة الماسطةي العلاج عبد الصبوره (انت الله قطئة المعانية) لفاروق المنقيقة) لمعانه الحلاج، (المقامة الفجرية) لفاروق أومان، (عرس حلي) لعبد الفتاح قلمه جي (مازال الرقس مستمراً) لهيئم الخواجة ونور الدين الهاشمي، (أغية الصقر) لفاضل السوداني، الخو.

كيف نفهم التجريب؟

إذا كان البعض يفهم التجرب على أنه خروج عن المألوف، وأسلوب فنتازى يبهر ولايؤسس، فإنه يكون في المفارج المفارج المفارج عن المفاهر وتغليب الخارج على المناطل وارتبط بشكلانية ألفن، وفي الفهم التاني البحد عن أهمية الترظيف في الأداء، وربطه بكل ما يجرى على المدخسة في الهدف الأعلى للمرض، لأن التجريب عندما يعرج عن المألوف، فإنه يستند على ماهو التجريب عندما يعرج عن المألوف، فإنه يستند على ماهو والسمو والتحمين، وعندما يستخدم الخرج الفنتازياة فإنما يستخدمها بطريق العارش والواعي بدورها ووظيفتها في منيج المرض،

وبناء على ما تقدم، فإن سقوط البعض في عدم فهم غاية التجرب يمود إلى الاستغراق في جانب على حساب جانب، أو عدم فهم سبل التجرب الداعمة للفن ولحركة التطوير من أجل الوصول إلى ما هو جوهرى وجديد في معمارية العرض المرسى إلى ما هو جوهرى

إن ركامًا من العروض المسرحية التي صنفت عجت لواء التجريب لا تمت إلى التجريب بصلة، نظراً لأنها ظنت بأن الانفلاق، وولوج بوتقة اللافهم واللامعني هو

التجريب بعينه. لقد أخطأ هؤلاء مرتين: في الأولى عندما لم يضهمموا معنى التجريب قبل التصدى للمروض المسرحية، وفي الثانية لأن التجريب يعنى البناء وليس الهدم.

ولا غرو بأن التنظير والنقد يحملان بعض المسؤولية في ترك مثل هؤلاء يتصرفون دون توجيه، خاصة أن البعض يرفع عقيرته مدعيًا أن التجريب هو لجمهور الخاصة (التخبة) لا العامة؛ بمعنى أنه ليس مهما أن يفهم الجمهور ما يعرض أمامه، مع العلم بأن الخاصة لا تعرف ــ أحيانًا ــ ما يجرى على الخشبة؟!

ومتى كان المسرح نخيبويًا، وهو الذي تواصل مع فتات الناس كافة منذ مثات السنين؟

ثم، ما قيمة المسرح إذا فقد جماهيريته التي هي بمثابة الترياق للمريض؟

وقد أعطأ من اعتقد بأن التخلى هن تقاليد المسرح والابتعاد عن التراث والواقع المعيش هو أول عطوة من خطوات التجريب، مع أن الثابت عبر كل المعسور أن أخسن المروش التجريبة هي التي ظلت مرتبطة بما أحسن المروش التجريبة هي أصيل، وأفادت من تجرية تقدة هي ذوب قرائع مبدعين كبار، وطبيعي أن تبقى جماعيرية لأنها لم تس الواقع الذي يتحرك الفنان في إطاره، شاء أم أي.

علاقة التجريب بالنص:

لا ريب أن النص هو أساس كل عرض مسرحي؛ لأن النص هو الذي يفتق رموزاً ودلالات تساهم في القراءة الإخراجية وتساعد الخرج على تتقيق هدفه في المرض. والسؤال الذي يمكن طرحه في هذا المحال: هل هناك ارتباط بين النص والتجريب؟ وهل هناك نصوص عصية عليه؟

للإجابة عن هلين السؤالين، لابد من تأكيد أن المرض المسرحي كل لا يشجزاً، ومن غير الصحيح والدقيق الفصل بين النص المسرحي والإخراج، أو أي عنصر من عناصر العرض.

وانطلاقاً من هذه المقولة، نجد كثيراً من النصوص لم يستطع التجريب أن يطاله؛ إذ سدت الأبواب أمامه، واتكف على ذاته، وهذا مرده إلى أن هذه النصوص متحجرة وخالية من الإبداع والألق، لأن النص الجيد يحمل رؤية تساعد الطرح على التجريب، وكلما اقترب النص من الإبداع والابتكار، ازداد قرباً من التجريب، ولهذا كان التجريب فن المبدع وفن العطاء.

التجريب والمأثور الشعبي:

إن الرؤية القاصرة هى التى ترفض الموروث الشعبى وتضميع في إيجاد السبل التى يلتقى فيها التجريب مع المأثور الشمعي، وتخدو غير قادة على العطاء؛ وذلك يسبب عدم وجود تناقض بين التجريب والمأثور الشمعي، وإن كل إقرار بهذا التناقض والتنافر هو محاولة لتجميد حركة المسرح في استبعاب الماضوية، والإفادة منها وصرفها عن دالحدالية، بل طل تطورها في المستقبل.

إن التجرب هو وعي التعلور في المسرح وقهم حركة المحياة في الفن، ومن غير الدقيق فصله عن الماضي، وجمل تقلق المحينة في الفن، إن ما أعيه ليس التمحور في أطر الماضوية ، وعمل الاهتمام بالواقعية؛ لأن التجريب رؤية مستقبلية، وتجليات مسرحية نحو التحدد والتقدم؛ إنه تجاوز للتقليدي وليس طلاقًا له. فالشرط الحضاري يضرض على التجريب التطلع إلى الأما بعد التسلح بالجمال والفكر والفن.

وحتى يخترق المبدع التقليدى لابد من فهمه معنى التجريب، ومحاولة توظيفه من أجل التقلة النوعية نحو المتجدد والمستقبلي، ولهاا، فإن مختبر الفنان التجريبي ليس إقليميًا ولا ذاتيًا، إنه عالم منفتح على كل النوافذ المشرقة لعمياغة مفردات الخلق والإبداع، في مطبخ مسرحي صمم بأحدث وسائل الابتكار، لكى يواجه الخاطب بجاهزية تقنم، وإمكانات تدهش.

وسا من شك في أن وجدان الخماطب يدرك لمبة الفنان، ولكنه في الوقت ذاته ينتظر أن يشماهد أسلوبا

جديداً في ممارستها ليميش نشوة الإبداع من جهة، والفضار مدوروته من جهة أخرى، وبهذا يتخلص الفنان من الوقوع في مأزق التجريب، لأن ما هو هر مشروع في أرابنا للسبدي هو تجريب النفاذ إلى معالمات جديدة، دون إهمال أو نفى ما هو سابق أو سالت إلا إذا كان قد عفا عليه الرمن والفن.

وكلما توضح الهدف انكشفت الرؤية التجريبية، وسار الفنان في المهج السليم لتحقيق ما يريد.

ومادام الموروث الشمسى حيًا بذاكرتنا، فممن المستحيل أن يغيب عن أذهاننا؛ فكيف نتخلى عنه ونحن تجسرب من أجل التطور، وإرضاء جمهورنا المسرحي؟!

إن هذا لا يعني أن يسيطر علينا الموروث الشعبيء بحيث يفدو التجريب نقطة في بحيرة واسعة. لكن الذي قصدناه هو الإفادة من هذا الموروث لخدمة التجريب والتطور، وتوظيفه من أجل رفعة الفن ورقيه؛ لأن موروثنا الشعبي، وما يحمله من طقوس شعبية، يتجلى أكثر مايتجلي في الفرجة التي تخمل من التجريب الكثير، والتي عمل دلالات يمكن أن يفيد منها التجريب في خلق عوالم مسرحية جديدة مدهشة. إن المشكلة تكمن في كيفية توظيف هذا الموروث، وخلق العلاقة المتناغمة والمتناسقة ما بين المأثور والتجريب في النص المسرحي. وأستطيع تشميه المأثور بالنهر الدفاق الذي بدأ عندما أشرقت شمس الحياة، وظل يتدفق. وهذا يدل على أنه عنصر فسال في التكوين القني؛ لأن التجريب يتمتع بسمات فذة، وآفاق غير محدودة، ولهذا، فمن الطبيعي أن يضع الأول بعض مناحيه وانجاهاته. وإن السعى إلى تغييبه هو دخول في المظهرية المبهرجة، وإبراز العضلات، وتعمية الملامح بسبب عدم الاستناد إلى قاعدة تمكن المبدع من عدم الغرق في الرمال الرخوة.

لقد كان الموروث، وماؤال، مصدراً مهما لكل عمل مسرحي اعتمد التجرب أساساً في تحقيق قفزة نوعية جماهيرية، ولن يكون التجريب مفنمًا ما لم تع هذه القولة، ونعرف كيف تستغلها.

التجسريب في المسرح المصري*

هدی وصفی **

يعرف ميشيل كورفان التجرب على أنه فلس تباراً فيا ولكنه مفهوم، ولو اعتمدنا على هذا التمريف، القاتا إن التجريب لا يتمامل مع مدارس فنية بمينها، ولا يعد نوعا من الطليعية، لكنه مجموعة من والمغامرات الفردية،

وفي سياق آخر، يرى بريخت في مقاله عن المسرح التجريس الذى كتب عام ١٩٣٩، أن كل ماهو غير أرسطى يعتبر تجريبا. ولذاء فإنه يدعو سترندبرج وجوركى ونشيكوف وشو بالتجريبيين، وأظن أن هذا المقهوم هو الذى نستطيع أن نستشفه من المراسة التي كتبتها حياة جاسم محمد سنة ١٩٧٨، شت عنوان (الفراما التجريبية في مصر ١٩٧٠ ا باتأبر الفري عليها). إن

التنجريب؛ من هذا المنظور، هو الرغبة في التنجديد والاحتياج إلى تدمير شفرات بمينها، وهناك إرهاصات تطبيقية تبنت مصطلح وتجريبي، بمعنى الاختلاف عن الأشكال والتقاليد الدرامية المتوارثة، منذ محاولات مارون النقاش ويعقوب صنوع في القرن التاسع عشر لإدراج النماذج الأوبرالية الإيطالية والدراما الفرنسية في سياق شرقي.

وتبلورت، في الستينيات من هذا القرن، محاولات تجريبية مهمة للكتاب المسرحيين المصريين، وظهرت في نشاطات مسرح الجيب والمسرح العالمي ومسرح المائة كرمي ومسرح القهوة ومسرح الفلاحين.

وكانت الدراما المصرية تمالج التاريخ والمجتمع من وجهة نظر كلاسية؛ بمعنى أنها كانت تقوم على الفصل بين المأساة والملهاة (وإن غلبت الميلودراما) واستخدام حيكة تتطور تطورا خطيا وتدمركز حول شخصيات محدودة العدد

هذه مراجعة سريمة هدفها الإشارة فقط إلى يعض الإنجازات التي تحت في
المسرح المسرى في إطار مايمكن أن نسبم «بالتجويب» ولكنها لا تنفى
حن المعلق الدقيق الذي ستوائر عليه في وقت لاحق.

أستاذ النقد الأدبى بقسم اللغة الفرنسية، جامعة عين شمس،
 معدير صركرة الهناجر للفنون بالقناهرة، تائب رئيس تخرير
 وفصول،

وظهرت الدعوة إلى نحو امسرح مصرى، (يوسف إدريس) واقالبنا المسرحي، (توفيق الحكيم) واالسامر، (محمود دياب) ، وإن كان بعض النقاد يرى في مسرحية نعممان عباشور (الناس اللي بخت) عبام ١٩٦٥ بداية مرحلة مجديدية في المسرح المسرى. وقامت حركة الترجمة أيضا بدور في هذا المضمار؛ وقد ترجم كثير من المسرحيات التجربية في الستينيات مع تأكيد بعض الأشكال التجربية، كما في مسرحيات بريخت الملحمية، ومسرحيات العبث واللامعقول لبيكيت ويونسكو وينتر وآلبى وجينيه وأردن ودورينمات وبولت وفريش وفبايس وهوالتج. وظهر الكثير من المراجعات والدراسات لكتب غربية عن نظريات الدراما وتقنياتها، وعن كتاب أمريكيين ومن مختلف الأقطار الأوروبية؛ أمشال تنيسي وليامر ويوجين أونيل أوسارتر وكامو وجرودو وأرابال ويسراندللو وتشيكوف وإيسن وبخنر وجمسلدرود وأنوس وأوديسرتي وكوكتور إلخء وأصبحت مصطلحات مثل اتراچيكوميدى، وددراما ملحمية، والامعقول، ودالمسرح داخل المسرح، ووالدراما التسجيلية، لها عند التلقي مدلولات وصياغات مغايرة عما تعارف عليه المسرح والمسرحيون من قبل.

وفى فترة السبعينات، تجدر الإشارة إلى عطاء غيب سرور، وإلى محاولة عادل العليمي (مسرح المناقشة)، وإذا كانت هذه الفشرة قد شهدت تراجماً في الإبداع والتنظير، فإن هذا التراجع ظاهرى فحسب، إذ تبلورت في هذه الفترة فكرة (الجماعات المسرحية»، وقد ارتبطت بداية السبعينيات (۱۹۷۱) بترجمة فاروق عبد القافر لمسرحية بيتر بروك (نحن والولايات المتحدة). كما ترجم لمسرحية المتلام رضوان (مسرح الشارع في أمريكا) منة فيها عبد السلام رضوان (مسرح الشارع في أمريكا) منة المالاء وأعيراً ترجم فساروق عبدالقسادر في نهايتها المجري من من منانسلافسكي إلى اليوم).

وفي الشمانينيات، قدمت مساهمات مهمة، سواء على مستوى الإبداع أو التنظير؛ فقد كثرت الدراسات التي حنيت بالمسرح في الفرب منذ هام ١٩٦٨ ، والتي أهشمت يدراسة المسرح دراسة علميةء والعنمل يروح عجريبية لتطوير فن المسرح إلى مستوى العلوم الإنسانية. وقد ظهر هذا الاهتمام متأخراً في الخطاب المسرحي العربي، وكان لظهور مجلة «قصول» عام ١٩٨٠ الفضل في نشر دراسات عن السيميولوجيا والتحليل السيميولوجي للعرض المسرحي (أسامة أسعده هدى وصفى)، ونشرت ترجمة فاروق عبد القادر لكتاب لبيتر بروك (المساحة الفارغة) عام ١٩٨٦ وأتبعها بترجمة أخرى لكتاب يروك (النقطة المتحولة)؛ وساهمت مجلة النبي كان يرأس تخريرها عز الدين إسماعيل سنة ١٩٨٨ بمددها الأول عن التجريب؛ وكان يحتوى على مائدة مستديرة حول مفهوم التجريب، وواكب ظهور هذا المند المهرجان الأول للمسرح التجريبي، ثم كانت هناك أيضا ترجمات عدة، بجهود متفرقة، في إطار المهرجان، منها - على سبيل المثال لا الحصر .. ترجمات نهاد صليحة، رفيق الصبال: هدى وصفى، أحمد سخسوخ، وغيرهم، وذلك على مدى السنوات الأربع الأولى قبل إنشاء دمركز اللغات والترجمة، وأحسب أن هذا الحصر دقيق بما فيه الكفاية، وإن كمان بحشاج إلى توثيق وإضافات.

إذن، لا يزال التنجريب في المسرح المنربي يمنزز خطابات تتماهي مع نظريات الدراما، صياغة وراية، لترويج القول القائل بالتنفاعل الإيجابي مع تجارب ونظريات مسرحية عالمية. وبالمقابل، مناك خطابات من نوع آخر، تريد التمرد على الأساليب والقوالب الجاهزة في الكتابة، وتتبع للتجريب إمكانات صياغة نظرية جمالية، وتقدم من الرؤى والتقنيات الفنية مايسمع بتحول وديناميات المسرح العربي وإضافاته التوعية بتحول وديناميات المسرح العربي وإضافاته التوعية وانتناحه على التجارب والتجريب في المسرحي الغربي.

إن التجريب المسرحي يعنى، أيضا، تغير خارطة الإبناع المسرحي داخل مسرحية أو جماعات أو وقرش، تعرف المسرحية. ومن هنا، كان طرحتا أو وورش، تعرف بالثقافة المسرحية. ومن هنا، كان طرحتا فلسفة والورشة، في ومركز الهناجرة. إن الإجابة النظرية لم يتعد أساس التجريب، بل إن سؤال الورش لا يتعلق بكيفية التعامل مع الكلمة، ولكن بكيفية التعامل مع المكلمة، ولكن بكيفية التعامل مع العرف،

لماذا الورش المسرحية في الهناجر؟

معلم من المالم الجوهرية لرسالة مركز الهناجر للفنرن، هو «الورش المسرحية»، ونحن لا نتمامل مع هله الفكرة باعتبارها ترفا ثقافيا، وإنما يوصفها حاجة أساسية تعبر عن الرغبة الملحة لشباب المسرحيين، من الممثلين والخسرجين والمؤلفين والنقساد ومسهندمي الديكور (السينوغراف)، في مخصيلهم المعرفي والواعي بمفردات اللغة المسرحية، والسيطرة "على أدواتها.

ولا نزعم أن «الورشة للسرحية» داخل مركز الهناجر للفعون فكرة وليدة هذا المركز، أو أنبها استكشاف جدايد قد تبناه، وإنما هو تواصل لمشروع^(١) كان يتم تارة، في فترات زمنية متباينة بمصرحنا المصرى، ويتوقف تارة أخرى.

الإضافة المهمة لهذه «الورش المسرحية» بالمركز أتنا أحدانا على صافقا محاولة الاستمانة بخبراء المسرح المالين (**) في شتى مجالات الممل المسرحي؛ للإفادة من خبراتهم وتجاربهم من ناحية، واستكشافاتهم الجديلة في حالم الفن المسرحي، عندما يتماملون مع الشباب للمسرحين المصريين، من ناحية أخرى.

وهذا لا يمنى .. على الإطلاق .. أن هذا اللوديل، المقترض لم قبلتا، يتضمن في ذاته عدم الاعتراف بمحولات القنائين السابقة وغيرهم، أو التقليل من أهمية ماكان يقترحه هؤلاء المنحون المصريون، أو أتنا ... في نهاية الأمر .. نسمى إلى فرض هذا النموذج من التدريبات على الساحة المسرحية؛ حيث يقرم على الساحة المسرحية؛ حيث يقرم على ...

التجربة المسرحية التى يتبناها هؤلاء الخبراء الأجانب، وإنما ما نعنيه فى الجوهر هو إضافة محاولة جادة لتلك المحاولات السابقة، بهدف إصلاح حال المسرح المصرى، ليس من منطوق الكلمة المنبقة عن والمسادة النصية، سوهو أمر ينظر إليه بعين الاعتبار بيل من منطوق مفردات العرض المسرحى، ومن أهمها والممثل، فالورشة تبدأ من الممثل، وتلور حوله، وتسعى إلى الاقتراب منه، بل تضمه فى قلب العملية المسرحية، لإيجاد علاقات جنيذة بينه وبين مفردات العرض المسرحي.

ولعل أهم ماقامت عليه (ورش) هؤلاء الخبراء المسرحيين، هو البحث عن كيفية خلق هذه العلاقة الوطيدة، بعد تخليلها وتفنيدها، ثم وضع ١١ الجرب/ الممثل الشاب، داخل العملية المسرحية برمتها في إطار التجربة والورشة، فوق خشبة المسرح، لاستكشاف أسرار العمل المسرحي وفتونه. وكنان بحثنا يدور، كذلك، في هذه الورش المسرحية، حول إعادة تقييم هذه العلاقات، والوصول إلى مدلولاتها الجوهرية، بهدف خلقها من جديد، من حيث هي مكون أساسي للمسمثل، ويتم تدريب الممثل على العلاقة بين المادة ـ الكتلة ـ الجسد في الفضاء والزمن؛ أي البحث عن الإيقاع الموسيقي الداخلي لحركة الجسد أو المادة، وهذا يعني أن الحركة أو الكتلة أو الجسد يمتلك فضاءه الخاص الذي يفرض لغة جديدة هي لغة الجسد في الفضاء والزمان، وهذا يبرر أحيانا الاستغناء عن الكلمة مقابل لغة جسد المثل الخاصة. ولأن خيال الصورة وأبعادها ورموزها أكثر عمقا من التقنيات، فإن المسرح الذي نسعى إليه يحاول تناول الواقع في لحظة تغيره، كي يقشرب من طاقة تعبيرية جديدة. والممثل، في هذا الإطار، هو فاعل، ومشاهده هو امتفاعل، الابشاهد ويتسلى بل يتفاعل.

وللرَّصول إلى هذه الطاقة التمبيرية الجديدة، توجو هنا بعض العلاقاتُ التي نود إذراجها في برامج الورش بشكل منهجي: قد عُ

_ الممثل وأدواته (آلة نطقه _ جسده _ تعبيره الصامت _ حركته).

_ الممثل وعلاقته بالفراغ المسرحي العارى باعتباره أهم مركز من مراكز إسقاطه.

> _ الممثل وعلاقته بشركاته (Partner) من الممثلين. _ الممثل وعلاقته بالإضاءة المسرحية.

ـــ المثل وعلاقته بالموسيقي. ـــ المثل وعلاقته بالموسيقي.

ـ الممثل وعلاقته بالمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار). ـ الممثل داخل سينوغرافية العرض المسرحي وموقفه منها. ـ الممثل والتعامل مع فنون الارتجال.

_ الممثل وعلاقته بجسده. _ الممثل والتعبير الصامت.

كان هدف هذه الورش المسرحية بمركز الهناجر هو
تأكيد وشائع هذه الولاقات، والولوج داخلها، لإعادة
تقييمها ولإنطاق المسكوت عنه من أسرارها، والبحث
فيها عن مدلولاتها الجوهرية، ثم إعادة خطقها من جديد
برؤى غير نبطية لتغذو مكونات أساسية في لفات الممثل
المسرحية، بعد التخلص من عيوب فهمها، لتصبح متفقة
مع أساليب الأداء المسرحي المعاصر ومناهجه القائمة على
أحدث التجارب المسرحية العالمية (متالسلافسكي - جروتوفسكي - بروك - جمان لوى بارو - بارابا - آرتو،
شاينا - كانتور)، وغيرهم من مؤسسي فنون المسرح
شاينا - كانتور)، وغيرهم من مؤسسي فنون المسرح

من هذا المنطلق، ينظر مركز الهناجر الفنون بعين إلى الفنون بعين إلى الفن المسرحية المسرحية ، ساعيا إلى المشاركة مع بعض المجارب المسرحية الأخرى التي تقلمها الهيشات والمؤسسات الشفافية الأخرى هي بعث حالة مسرحية افتقانا روحها وجديتها منذ ستينيات هذا القرن الذي قارب على الانتهاء. ومن هذا المفهوم، كذلك، حاولت هذه والورش المسرحية أن تقدم شعرة تجاربها على شكل «شبه عروض

مسرحية Semi - Spertacle فهى لاتمثل في معظمها عروضا تهدف إلى إحداث الشكل النهائي لذالة والمروض المسرحية ، بقدر ما تمثل مرحلة متطورة من مراحل استكشاف الممثل لذاته واستصاره بأدواته: في أى تنفر بي الميثل المثال الخوب، في طرحها، إلى إجابات نهائية، وإنما تمثل له المحرب، في طرحها، إلى إجابات نهائية، وإنما تمثل له الشكل من العروض محاولة مهمة لاكتشاف علاقة أخرى لانقل أهمية عن الملاتات السابقة، وهي علاقته المثلون باكتشاف، في ورشهم المسرحية، إنما هو قالم بالمثارن باكتشاف، في ورشهم المسرحية، إنما هو قالم حق أسساسه على مخاطبة هؤلاء المتضرجين المناسات على مخاطبة هؤلاء المتضرجين وامكان إقامة الحوار معهم، وبهذا نصل والمتفاصلين، وإمكان إقامة الحوار معهم، وبهذا نصل

نحن نسمي إلى خلق جمهور مشذوق للعمل المسرحي الخالص؛ يراه الشفرج بمنظور أخره وذوق جديد، يجعله يفكر فيما يشاهده، ويستمتع بما يراه. يستفز هذا العمل السرحى جمهوره فيخلق رموزه الخاصة في لغة تلقيه العرض المسرحي؛ لغة ليست تمطية ولاتقليدية، وليست ثابتة الأطر والبواعث، وإنما هي لغة تتشكل وفق كل عرض مسرحي على حدة، بمعل المشاهد يرى العرض المسرحي وفق اشفراته، المقترحة، وطبقا لما يشيده له فريق الممثلين مع مخرجهم فوق خشبة المسرح، داخل الإطار الزمني المقترح وهو زمن المرض للسرحي. ويهذا، تتنوع لغة المتفرج، وتغدو لغة ارية تتكون من لفات متعددة، تعبر كل منها عن متلق قلق يتمكن من فك أسرار رموز اللغة المسرحية؛ حيث يشارك في إيداعها وابتكارها.. بهذا تتكامل وحدة العمل المسرحي: النص (الفكرة) ما المثل (الموصل ما الفاعل) - المتفرج (المتلقى - المتفاعل).

تسمى هذه الورشة المسرحية إلى البحث عن هذا الهدف المتفرج وتستهدفه، ونحن نرمى من غققيق هذا الهدف إلى خلق جمهور جديد؛ ليس فقط بمفهوم جمهور «الصفورة» وهو أحد أهدافنا – وإنما تسمى كذلك إلى تكوين جمهور جديد يتماشى ذوقه وقدرات تلقيه مع التجربة المسرحية المقدمة التى تستجيب لهمومه وقضاياه وأطروحات عصره.

بعض نماذج من الورش المسرحية:

ـ ورشة جون ميشيل بروبير وبأسكال ليتيلييه فرنسا.

م ورشة يوزيف شاينا؛ خبير مسرحي ومخرج وصاحب فرقة مسرح غيريية في بولندا.

ــ الورشة الألمانية؛ ممثلة ألمانية وخبيرة مسرحية من ألمانيا + معترج عربي

ورشة برويبر وليعيلييه لتدريب المثل (فرنسا) موسم ٩٤/ ٩٣

الفكرة:

إن الفكرة التي قامت عليها (ورشة بروير وليتليه)
هي محاولة منح الشباب من هواة المسرح إمكان التعبير
من أفسسهم بتلقالية، دون رقابة قوق خشبة المسرح،
يشكل أقرب ما يكون إلى الارتجال، دون تلخل من
الخبير المسرحي الفرنسي، وعند المشاهدة يلدى الخبير
ملاحظاته القائمة على منح هولاء الشباب خلاصة
تجرئته في فنون الأداء المسرحي، وتدريههم على معرفة
عيريهم واستدراكها، وذلك في مرحلة أولى، ثم إعادة
عيريهم من جديد وفقا لهذه الملاحظات، وبهذا يعقد
والتخلص من حديد وفقا لهذه الملاحظات، وبهذا يعقد
التخلص من هذه العيوب والإبيان ببدائل فية تبيح لهذا
المثل/ الشاب أن يقدم فته على أسي فية صحيحة.

من بين هذه الملاحظات المهمة التي تمت أثناء والورشة؛ ما يتصل بفنون الحركة والتعبير والعلاقة بين

الممثل وشريكه وعلاقة الممثل بالمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار) وفنون الارتجال:

. يحاول المدرب أن يضرس في نفسوس الهسواة داخل والورشة المسرحية، حبهم للفراغ المسرحي وكيفية تشكيله وفقا للحدث الدرامي، وتخديدا للمكان، حتى لوكان هذا المكان متخيلا وليس واقعيا، سواء أكان داخلياً أم خارجيا.

- تتسلسل عند المدرب إظهار الأمكنة؛ حيث يقوم الممثل حتى النهاية بالبحث عن منطقية الأحداث عبر هذه الأمكنة.

ـ عندما يحدث فرق واضح بين الشخصيات الهتلفة الهى يؤديها الممثل الواحد فوق الخشبة، ينعكس هذا في حركة الجسد وتكويناته في أشكال متنوعة، كل منها حسب تكوينه.

ـ لتأكيد مصداق ما نشاهده فوق خشبة المسرح يناشد المدرب ممثليه:

_ إيجاد علاقة حميمة بين الممثل والمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار)، وكتابة سيناريو واقسى منطقى _ حسب تعسوره _ يشفاعل فيه الممثل مع هذه الإكسسوارات.

ـ أحيانا تصبح قطعة الديكور بطلا متكلما.

ــ الاهتمام بكل ما هو صغير أو ما يبدو ناقص القيمة فوق الخثبة، أي الاهتمام بالتفاصيل كافة.

 البحث عن مصداق الأشخاص التي يمثلها الممثل؛ فهجب أن يشعر التفرج _ المتفاعل: عن من يتكلم الممثل؟ وما شكله؟ وما الوظيفة المنوط به تخفيفها، وما الفقة التي يمثلها؟!

ـ يطلب المدرب بممسرحة الأحداث الواقـعـية وليس بتقديمها بشكل فوتوغرافي. يؤكد هذا المنطلق التفريق الفسرورى ــ لدى الممثل بشكل خاص والفنان بشكل عام ــ بين مستويات الوعي ومعوفة الاختلاف الواضح

ما بين الواقع الحياتي والواقع الفنى الذى يتشكل فوق الخشية ويختلف معه بشكل متباين.

_ يطالب المدرب من الممثل الاهتمام بتركيب حركته في حركة الممثل الوقت على حركة الممثل الآخر. المساهد الحركة على التحليق أكثر، وعلى التحكيل الممثل الفراغ المسرحي الذي يقع في مركزه. _ الحركات غير المحددة التي لا يتحكم فيها الممثل تغدر بلا معنى إذا لم يجد الممثل حركة تفيد العدن أو لها خاصيته المميزة في ذاتها، فالأفضل ألا يقوم الممثل خاصيته المميزة في ذاتها، فالأفضل ألا يقوم الممثل

_ لاينبغى أن تترجم الحركة الحوار المسرحى، بل ينبغى أن تضيف للحدث المسرحى أو تعلق عليه أو تؤكده.

.. يجب على الممثل أن يخرج من نمطية الحركة التقليلية في الزمان والمكان.

ـــ تغيير نبرة العموت وتعبيرات الوجه هى من العوامل الرئيسية التى على الفنان الاهتمام بها، وعليه ألا يتمامل معها بشكل نمطى أو تقليدى.

المركبات الطبيعية بدينيفي أن شمال إلى حركة مسرحية مفيدة، تمود على الحدث بالكثير وليس مجرد نقل حرفية المراحد تصاعد حسب قول المدرس حديث المدرسي حملي المحليق أكشر في عوالم يمكن للممثل نشكيلها والقيام بالرقابة عليها.

ــ قد يبدو ثبات الممثل فوق خشبة المسرح أكثر قوة من حركته الفعلية التي قد تبدو حركة ليس لها معني.

_ أحيانا يصبح من الأفضل للممثل أن يستمين بتركيزه في التعبير، هون الاستمانة بحركة اليدين التي يمكن أن تنطى على قسيسمة الحسركية أو الموقف الدوامي المطروح، مما يساهد على التركيز في تكليف طاقه.

ـــ قد يدفع ثبات الممثل، وسكونه في موضعه دون حركة فترة زمنية طويلة، إلى التمبير العضوى عن اللحظة الذى قد يدفعه إلى الصراخ، أو قد يتحول جسده وكياته إلى رقصة أو تعبير أو صريحة تخرج من أعماقه

كانفجار دون أن يتحرك خطرة أو أكثر، وقد يكون هذا التعبير أكثر بلاغة من الحركة نفسها.

هذه هي بعض الملاحظات الكشيسرة التي أبداها المدرب الفرنسي في ورشته المسرحية التي استمرت أكثر من شهرين عدة ساعات يوميا، وضع فيها يده على الميوب المتأصلة في الممثل ليخرج من هذه الورشة أكثر وعيا بهذه الميوب؛ لتلافيها ولمحاولة إعادة صياغة أدواته الفنية من جديد.

يوزيف شأينا والتعامل مع سينوغرافية العرض المسوحي

في ورشة وشايناه المسرحية :

أشرف «يوزيف شاينا» الذي يعد أحد رواد المسرح الشجيريي البولندي والعالى، على ورشة إعداد شباب المشلين وكيفية التمامل مع العرض المسرحي باعتباره رؤية بلاستيكية تشكيلية، فالمثل عنده أصب معضلة من معضلات أدواته الفتية، ويطالب المشل يتكيف من معظلات الورشة المسرح التي يشكلها شاينا في نهاية الورشة المسرحية داخل العرض المسرحي (البوالات المسلمات والمثلن)، المسارعة والرئة المارت المسلمات المسرحية (البوالات المسلمات والمثلن)، لكن تشكيل من كال ليكون تشكيل من الأجماد الهارية التي تشكل مع كال ليكون تشكيلة.

في ورشته المسرحية، أكد شاينا أن الخرج المسرحي فيمثل هو مؤلف العرض الأساسي، أما الكاتب المسرحي فيمثل نصب المسرحي، منا الكاتب المسرحية وحدث يمثل المثل بهمسله وتعبيره الصاحت المسلمحية عمية الوصل الحقيقية لكل هذه العناصر المختلفة (ديكورات تشكيلية أقرب إلى الرمز حقطع الإكسموار وإضاءة الفضاء المسرحي فاته، الكلمة) فسرحان ما يتغير النص المسرحي ويغده حجرد كلمات وامؤة تستير أو تفتح عوالم متعادة للممثل للاستعاضة عنها برجوده المسرحي وبخدي المحمث للاستعاضة عنها برجوده المسرحي وبنبضه المسرحي وحركت

الداخلية، وجسده الذي يغدو آلة يعزف عليها معزوفته، كما شاهدنا تجربته (بقايا ذاكرة) بالهناجر.

في (بقايا ذاكرة) يلخص شاينا ^(١٢) خبراته ومجّاربه السابقة؛ حيث تتداخل الخبرة الواقعية بالخبرة المتافيزيقية؛ حيث يتعلم الفنان الشاب التعامل مع الشيء ونقييضه في آن: الحياة/ الموت، المعاناة/ الاستقرار، الحب/ الكراهية، الشيطان/ الملاك، الصنخب/ الصمت.. حيث تسعى التجربة إلى التوكيد الذاتي للحياة. فالتجربة تسعى سعيا حثيثا إلى تعليم شباب المبدعين مبدأ الخلاصة في القن، الأخذ من الأدب الإنساني أعظم ما قیه من میراث فکری وإنسانی، ومن رموز تصبح رموزا عالمية لاتتقيد بالمكان ولا بالزمان. تعلمهم كيف يتحاملون _ عبر هذه الخلاصة .. مع أجسادهم، فيقتصدون في الحركة، ويسمون إلى الوصول إلى جوهر ما تعنيه، وما يعنيه وجودهم ذاته فوق الخشبة. لَذَلَك، يصبح كل شئ يقومون به فوق الخشبة ذا معنى، وليس خاليا منه، ولللك أيضا يسارع الشباب المبدعون ـ عند شاينا ... إلى البحث عن التكثيف في التعبير، والتركيز في التعامل مع المواد الفقيرة:

حروس قطنية تستحيل في يدى مثلة إلى حياة بأكسلها، وتعنى لها حياتها وقرحها وألها وشقاءها، وأمان المسئل عند الشباب/ المسئلين داخل الورضة إلى دائرة يدخلون فيها ليقابلوا الموت ياتفون في دائرته أو تتحول لعبة أو مماناة أو التفاف حول النفس، كمما يلتف كوكب الأرض نحو الشمس بلا توقف... السلالم التي تغدو للمحمثل لا أداة للصحود أو الهبوط فقط، بل تعنى السموق والبحث عن الخلاص، ومحاولة للماء وهبوط للموت.. إلى غير ذلك من المهمات للقاء وهبوط للموت.. إلى غير ذلك من المهمات المسرحية التي يتملم منها فناننا الشاب كيف يمث في جمودها نبض الحياة، فتشارك، اللعب فوق الخشبة، جمودها نبض الحياة، فتشارك، اللعب فوق الخشبة، وتصبح ضريكة له في الإبداع، ويؤخد كل هذا بعين الاعتبار على مستوى الشكل المام، الذي يجمل المثل

يتمامل مع كل هذه العناصر داخل سينوغرافية مسرحية تقوم بتشكيل كل جزء وكل ما هو موجود فوق الخشية، كمما لو أننا نشاهد عالما أو كوكبا آخر، يحيل الوقائع الحيانية إلى فن مسرحى خالص قلما ثجد مثيلا له.

لقد أفاد شباب الهواة الكثير من دورشة شاينا المسرحية؛ حيث تعلموا أهم شيء في العمل الفني، النظرة الشمولية إلى العرض المسرحي الذي لايتوقف عند الكلمات الشرفارة أو الطابع الميلودرامي/ الصاخب، كما تعلموا كيف يفكرون فيسا يفعلونه قبل حدوثه فوق الخشية، وكيف يشكلون ما هو كائن بالفعل ليفغو معروة فية رائعة.

تجارب الخرجين المصريين والعرب

لاشك أن مركز الهناجر للفنون يحاول أن يحقق أيضا عطا متوازيا بسير مع الغط الأول لرسالته التي ذكرناها آففاء أسا الغط الثانى؛ فهو تلك التجارب المسرحية لفنانينا المسرحين المسرعين والعرب، وهدف علمه التجارب هو في المقام الأول منع هؤلاه الفنانين السعرة الكاملة في عمارسة إيذاعاتهم، دون تدخل منا في اختيار التصبوص المسرحية أو فرض أشكال المسيخ المسرحية التي يطرحونها، وهي - ككل التجارب المسرحية التي يطرحونها، وهي - ككل التجارب المسرعين القالم على التقد المتأتى لتحليل الموسن المورض، وإدراك أهم ما تحققة للمسرح الممرى من الأورف والتقوي عندها لاستحراج تقاط استفرازها واستشارتها للساكن الراكبة في مجتمعنا المسرى؛ على اختلاف مستوياته المفكرية والمقائدية المسرى؛ على اختلاف مستوياته المفكرية والمقائدية المسرى؛ والمستارية وقبل كل شيء الفنية.

لللك، اقترحنا في مشروعنا تقديم عروض مسرحية حاول مخرجوها الاستعانة بشباب الهواة من الممثلين

المدربين في هذه والورش المسرحية، ولعل من أهمها، كما ذكرنا من قبل:

_ بخرية الخرج البولندى ويوزيف شايناه بالتماون مع الخرج المصرى هناء عبدالفتاح فى العرض المسرحى (بقايا ذاكرة).

_ تجربة الخرجة الألمانية دايوس شوبول، مع الهرج المراقى عونى كرومى على نص لبيتر هاندكه ترجمه محمد شيحه، وعنوانه (الساعة التي لم نتمارف فيها)، وقد استمرت طيلة شهرين بالاشتراك مع المركز الثقافى الألماني.

.. يخبرة ونور الشريف، بالاستمانة بهؤلاء الشباب الهواقه، وقد اشتركوا معه في تقديم المرض المسرحي (محاكمة الكاهن) عن نص لبهاء طاهر، إعداد محسن مصيلحي ومن إخراج نور الشريف.

. تجربة الخرج المراقى الأصل السورى الجنسية جواد الأسدى (شباك أوفيليا) المأصوفة عن (هاملت) شكسير، وقد استقرق إعدادها أكثر من شهرين، وهي تعتبر من أهم الورش التي شكلت منجموعة من المثلين الشاب.

. بخيرية المرض المسرحي (حفل خاص على ضوف العائلة) من تأليف سعيد حجاج، واستمان فيها الخرج هناء عبدالفتاح بالفنائين الشباب. خريجي هله الورش المسرحية . يالإضافة إلى تمثلين شبهاب موهرين. وقد كان لخرجينا الكبار نصيب في الورش المرحية فكانت:

.. التجربة المسرحية (ديوان البقر) تأليف محمد أبي العلا السلاموني من إحراج كرم مطاوع، موسم ١٩٤ ١٩٩٥.

م التجربة المسرحية (الخادمتان) تأليف جان جينيه، من إخراج جواد الأسدى، وهي التجربة الثانية لهذا الموسم ١٩٤/ ١٩٩٥.

.. التجربة المسرحية (شهر زاد) تأليف توفيق الحكيم وتمثيل وإعداد جميل راتب، واعتمد فيها على مُثلين محرفين.

ـ الشجرية الخاصة بالتعامل مع نص لمبدع شاب من خلال حماس مخرج متمرس هو هناء عبدالفتاح، وهي تجرية (حفل خاص على شرف العاللة).

إن هذه التجارب الفنية التي يتناها مركز الهناجر إنما تحاول أن تطلع جمسهوره على تجارب بمينها، تصاحبها الجدة والحدالة وتضع المسرح المصرى في قلب الماصة.

مومسم 44/ 44:

- ١ ــ ورشة أولجاي لتدريب الممثل (تركيا).
- ٢ ... (الوثيقة) (برونوميسا): (فرنسا).
- ٣ ــ فيقايا ذاكرة، (يوزيف شاينا)، (بولندا).
- ٤ حفل خاص على شرف العائلة؛
 (هناء عيدالفتاح).
- الورشة الخاصة بتدريب الممثل
 (برويير + ليدليه) قرئسا.

موسم 146 هه:

۱ ــ الورشــة الألمانيــة (ليوس شــوبول + عــونى كرومي) .

- ٢ ــ دديوان البقرة (كرم مطاوع)،
- ٣ _ والخادمتان؛ (جواد الأسدى).
 - \$ _ وشهرزاده (جميل راتب).
- ٥ _ الورشة الإيطالية (أنطونيا برنارديني).
- آ _ ورشة الأوبرا المقامية (نداء أبومراد + هناء عبدالفتاح)، بالإضافة إلى ورش اهتمت يعتصرى الإضاءة والصوت للفنيين العاملين بالمركز.

هوا بش،

- (۱) منذ السبعيات وصرلا إلى التمعينات، كانت لمدة رش صرحية اعتقلت في الأساليب والشاهع، وصل فيما ينبها عامل مفترك مهم، هو قديب للمطل، وإصلاح العبوب التى التصفق التصافا كبيرا بأنوات المثل وافقة تعييره على مسترى جداء وإلّا تطقه، من أهم هاد الوبل المسرحية، اورفة نيل منهم، ؛ اورنة عبدالرحين هونوس، دمصل فرقة منذ المرحية (هناء حيثالفتاح وكتمار عبدالفتاح) ــ قرقة متصور محمد ورثت الخاصة. وارثة حسن العربطي، التى تعير من أنشول التجارب المسرحية على الساحة، خاصة أثما محدودة الإسكانات المادية، وورسمها أن فقام ورك جدائية حرفة، وقد مثلت مصر في أكثر من مهرجان دولي.
 - (٢) رابيع أيضا على الراعي هموم المسرح وهمومي كتاب الهلال سنة ١٩٩٣.
 - (٣) انظر مبنة فعبول (الجلد الثاني مشر) المدد الثاني _ صيف ١٩٩٢ صفحات ٢٣١ _ ٧٥٠.
 - وانظر أيضا مجلة إيضاع ... المشد رقم ٨ ... عام ١٩٩٣.



ا**لتجـــريب** والشكل الشعائرى المقدس

عصام عبد العزيز *

وليس ثمة طريقة أخرى غير الطريقة التي يتبعها الفنان وهو يلقى مزيدا من النسوء على سيل جديدة وطرق لم يكن أنا بهنا سابق عهد في عقل الإنسان».

دماكسويل أتدرسونه.

منذ أطلق فسفولد ميرهولد عبارته القوية المشهورة في عالم المسرح:

إن الجمهور قد وجد لكى يرى ما نريد له نحن أن يرى ا.. حتى تردد صداها العميق فى وجدان الخرجين المبدعين(١) جميعا، الماين يطرقون كل أبواب التجريب ومصادره وأشكاله ومضاميته.

لقد كان ذلك الخرج الروسى الكبير من الخرجين المبدعين الذين وضموا بصمات واضحة في مجال والمبدعية بالقاموة.

التجرب المسرحي والدرامي أيضاء إذ إنه كمان بملك ربعي مفردات لفة فن المسرح، ثم يطرع تلك اللغة لخدمة فكره وهدفه وأسلوبه المسرحي، هذا من ناحية الشكل. أما من الناحية الدرامية، فقد كان ميرهولد يعد «النص الدرامي؛ الذي يختساره لكي يحدوله إلى ونص مسرحي، و وذلك لكي يختل ، ويجرب، أشكالاً مسرحية جديدة تشرى فن المسرح بوجه عام، وبالتالي كان لا يفصل بين الشكل والمضمورة الدرامي المسرحي، لقد رأى ميرهولد أن الجمهور قد وجد لكي يرى ما يهد هو وقد ويره وامن ثم جمع بين التنظور، والتطبيق، وقد خرج عد كيد من الطرجون الكبار من عراءة ميرهولد، بعد أن

أضافوا أو بدلوا في تعاليمه؛ فهو _ دون شك _ الأب الروحي لكل من يتر بروك، جروتفسكي، جرهام، وحيى متفن بركوف، وإذا سلمنا بما كان يوجين أونيل يؤكده من أنه لا يستطيع تخطيم القواعد إلا من كان يعرف جيدا تلك القواعد، يمكننا أن تؤكد أنه لا يقرم بداتتجسهب» إلا كل من يعسرف قراعد المسرح الأساسية (٢٠)، ولا يقترب من تلك الساحة _ أي ساحة التجريب الحرمة والمفترى عليها _ إلا كل واع تساما التجريب الحرمة والمفترى عليها _ إلا كل واع تساما بتراث فن المسرح واللراما، وتطور هذا الفن.

فالعجرب لا يتم القيام به من حيث إنه تجرب فقط، وإن كانت تلك الفكرة مقبولة في حد ذاتها كما سوف نرى في هذا القال، وإنما لأن هناك حاجة فنية ملحة تدفع الخسرجين إلى مسحاولة المجسوبة على أشكال السابقة عليهم؛ إذ إن الخرج المسرحي لا يملك أن يخرج أحماله المسرحية للأجيال القادمة، لأنه لا يستطيع أن يدرك ويمى الحالة الروحية والنفسية والمادية للأجيال القادمة، إنه يدرج شهورة، جمهورة، جمهور عرضه؛ إذ إن العرض والجمهور شريكان فعالان في العروض المسرحية، كما أكد شريكان فعالان في العروض المسرحية، كما أكد سالدانكي مرارا وكما آمن ميرهولد أيضا (٣٠).

من ثم، لا يستطيع الخرج المبدع الاقتراب من منطقة الشجريب إلا إذا كان واحيا تماما بالأشكال المسرحية المتورة التي من المترحة التي من المترحة التي من المترحة التي تتم في المالم المسرحية التي تتم في المالم المسرحي المتشر بين بقاع الأرض.

ورغم اعترافنا المديع بأن فن المسرع، في جوهره، ظاهرة ثقافية لمسيقة بالمجتمع، تتخذ صبغة خاصة بكل مجتمع تتحقق فيه، فإن العلم يؤكد لنا أنه لا يوجد شعب من الشعوب لا يتأثر بالشعوب الأخرى أو يوثر فيها، خاصة بميرافها الثقافي، إذ إن الثقافة تهاجر من

دولة إلى أخسرى وتندمج أو تلوب أو تتسأقلم مع المناخ الثقافي الجديد الذي تتقل إليه. ومن ثم، تصبح القاعدة الأساسية التي يتطلق منها فن «التجريب» هي القاعدة العلمية الفنية الخلاقة.

فليس التجريب مقرعة نقرع بها أبواب المستقبل لكي نسمع فقط صوتها ولكي نبهر العالم بشكلها الجديد. التجريب ليس ساحة فضاء أو «وقعة فارغة» يستر فيه الضغفاء فشلهم في فهم ما يقدمونه.

لقد أصبح «التجرب»، في هذا العصر، مصطلحا وكلمة مطاطية الشكل والمضمون، تماما مثلما أصبح المسرح الحديث مجرد «عاهرة» تقدم المتعة، كما أدرك بيتربورك الذي تعنى أن نستميد ما فقدناه من مفهوم الشعائر والطقوس ونتقلها إلى عالم المسرد⁽²⁾.

لقد أصبح التجريب، في آن، مصدرا لكل من الفنان المبدد، المبدع الذي يطرق يفنه وبعلمه أبواب الأفاق الجديدة، لفن المسرح، كما أصبح كهفا يتوارى داخله أو خلفه كل من لا يحمل في داخله فكرا أو فنا.. بل يكفيه أن يمان عن إفلاسه بكلمة غرب!

وقد ترتب على ذلك أن أفسح التجريب للنقد، خاصة النقد المسرحى، مساحة كبيرة تسمع بأن نجد فيها كتابة الناقد الموضوعي الميدع الذى يقيم التجربة التجربيية المسرحية التى يشاهدها ويحلل أبعادها ودلالاتها المرامية والمسرحية، كما نجد فيها كتابة الناقد الالطباعي الأمني بقراعد المسرح والدراما، الذى يجرب هو أيضا نقده «التجربيي» ها إناسح القول للكي يحمى ذاته بلناء خوفا من أن يكتشف جهله بالتجربي.

والتجريب ليس فقط ابن هذا المصرء بل هو ابن الإنسان الذى وجربه _ عبر عصور التاريخ _ أن يحيا حياته على الأرض بكل أبسادها. التجريب كنان وليد الحاجة، وحب البقاء دفع الإنسان إلى أن ويجرب، كل

المسبل التي تكفل له الحيساة وتكشف له سبل الغـد والمستقبل.

لقد حاول الإنسان البدائي أن ويجرب، التعبير الفي عن حياته ويبقته الخاصة. وكان الراقص البدائي أول من خطا خطواته التجريبية نحو فن المسرح، إذ إنه ... عندما وقص وقصاته التعبيرية سواء الرقصات الدينية أو السحرية كان ويحاكى أفعالا، وكان أيضا يجرب أن يسيطر على الكون كله. وقسد شجح، بذلك، في جعل هذا السالم مسرحا لدراما الوجود الإنساني.

إن رقصات الحرب والموت والعميد والجنس، وكل تلك الأنواع السدائية من الحركات التحبيرية ذات الإيقاعات المختلفة وذات الأغراض والوظائف المختلفة أيضاء كلها كانت تعد بمثابة خاق فني استخدم الإنسان للتأثير في الآخرين، من ناحية، ولاختبار ذاته وقدراته على السيطرة على العالم الميتافيزيقي، بل أيضا على عالم الآلهة التي خلقها، من ناحية أعرى.

إن الطقوس الدينية والسحرية التي يرصدها لنا سير جيممس ضريزر سواء في كتابه (الضمن الذهبي) أو(الفولكاور في المهد القديم) لدليل كاف على ارتباط تلك الطقوس بالدراما والمسرح، كحما أنها تؤكد أن الإنسان كان ويجرب، من خلال تلك الطقوس تأكيد ذاته بذاته في هذا الكون. وقد ملط جوردون كريج أيضا الضوء على تلك الفكرة، حين آمن بأن الراقس يستهر المؤسس الحقيقي لفن المسرح(°).

ومن خلال دراسة تاريخ المسرح المالى، نكتشف أن كل المسارح المربقة ذات التقاليد المفرقة في القدم ، قد اتبثق من الرقص العضوى الارتجالي الذي كانا، يؤدى في أصباد الآلهة القسديمة ، سئل إيزيس وأوزيريس، أو ديونيسيوس، أو شيفاء. أو غيرها من الآلهة القديمة، وهجد امتداد لهذه الملاقة بين الدين والمسرح في دراما العصور

الوسطى، وبغلك يمكن تأكيد أن كل الأديان درامية الروح والموهر والشكل، إذ إنها تضع الإنسان أمام قدره. فعلى سبيل المثال وليس الحصر، تفهرت الدراما اليونانية من الطقوس والرقصات والأناشيد التي كانت تؤدى في أعياد إله الكروم والإختصاب ديونيسيوس. ثم حاول المثامر أربون أن ويجرب، صياخة يعض الأشمار الشعبية المثامر أربون أن ويجرب، صياخة يعنى الأشمار الشعبية المغوية – التي كانت تنشد من فرط الحمية الذينية لطقوس هذا الإله – صياخة فنية، كما حاول أيضا أن ويجرب، وضع ومؤده ليكون بشاية رئيس للجوقة، وقد شجع أربون في كلنا اغاولتين.

ثم تقدم التجريب الدرامي خطوات إلى الأمام، وذلك حين وقف الشاعر نسبس بلا خوف على عربة صغيرة كي يؤدى أو يمثل أو يحماكي الإله ديونيسسيوس في أعياده الطقسية، وكان يشترك في حوار درامي مع رئيس الجوقة ومع الجوقة نفسها. ينفع الأحداث الدرامية تارة ويمثل عليها تارة أعرى، وقد تجحت محاولته التجهيهة، وظهر لنا «المسئل الأول»، ثم تهمه الشاعر، الكبهر اسخيلوس مجريا وضع «المثل الثاني»، كما جرب سوفكليس أيضا وضع المثل الثلاث؟، أي أن التجهب الدرامي والمسرحي قد صاحب المسرح اليوناني طوال فترة نشوكه وتطوره وازدهاره.

وإذا كانت العراما اليونائية قد تطورت من الطقوس والشمائر الدينية، فإن المسرح الياباني والصيغي والهندى قد تطور أيضا من الطقوس والشمائر الخاصة بكل دولة من تلك الدول، ومن ميراقها الثقافي والديني والسحرى أيضا. ومن ثم، فإن العلاقة بين تلك الدول ومسارحها علاقة وثيقة الصلة بالتراث الشمبي؛ أي يفولكلور تلك الشعوب.

لقد أخذ ميرهولد ينقب في المسرح الشرقي: الهندى والعسيني والساباتي؛ لكي يستسخلص منه الأشكال

والحركات المعبرة، إذ إنه يرى أن المسرح حركة وهجريب كما بهير مسرح «بالى» آرتو واعتبره النموذج الأعلى للفن المسرحي.

فإذا كان ميرهولد قد أكد أن الجمهور قد وجد لكى يرى ما نريد له نحن أن يرى، أفسلا يمكن وغيرب، أشكال مصرية شعائرية وثيقة الصلة بتراث هذه الأماء ألا نستطيع أن نقسوم بدراسة أشكال قديمة قدم تاريخ الإسلام، ونحاول أن نقدمها بشكل جديد من خلال وغيرب، شكل جديد مقدس له مكانة كبيرة في قلوب كل المسلمين، ألا وهو الإسام: خطيب الجسامع، ألا يستحق هذا الشكل الذيني للقدس دراسة جادة، بفرض إنها، إذا قمنا بذلك، فإنما وغيرب، أن نسلط الضوء على هذا الشكل الرائع.

فإذا كان الحظر الذي فرضه رجال الدين في مصر قد مسيطر على المسيرح المصسرى، وحسال دون تقسديم الشخصيات الأنبياء والصحابة، على خسسية المسيرح؛ بما جمل عدداً كبيرا من المسرحيات يوفض من جانب الرقابة والأزهر الشريف... فهذا الحظر لا يلبث أن يتوارى أمام بمض أنماط شميية مسرحية غنية بمواقفها الختلفة وغظى بتأييد غير شعورى من جانب الشعب المصرى.

وإذا كانت المسيحية في أول عهدها قد حارب المسرح، فقد شاء القدر أن يسمح للمسرح بأن يبعث مرة ثانية داخل الكنيسة نفسها، في شكل الأداء الطقسي للتماتر المسيحية.

كذلك الحال بالنسبة إلى العالم الإسلامي، فهناك شخصيات وأنماط تتمتع بالحرية كلها في محاكاة جميع الشخصيات الإسلامية الكبيرة بل حتى الأبياء أنفسهم، هذه الشخصيات تستطيع أن تردد أقوال الرب

نفسه كما ذكرت في القرآن وبطرق مختلفة وقداسة خاصة، وبشعور ديني عميق، سواء كان هذا الشعور صادراً عن وعي أو كان عفويا. كل ذلك يتم في قلب حرم الجامع وأمام جميع المصلين، أو في الأماكن العامة مثل الساحات الشعبية والمقاهي.

إنه الأداء الإسلامي الشمسائري، الأداء التابع من الشابدنا العربية الإسلامية، وهو أداء ملتصبق بالمجتمع المسرى، وله وقع خاص، وشكل ومضمون ذو قداسة عالية كمسا أنه أداء فردى بمثلث القدرة على الماكاة والتأثير في الجمهور، إنه الأداء الشمائري لخطيب الجامع في المساجد الإسلامية، وقريب من هذا أداء الراوي المجسول الذي يروى الحياة منذ بدء الخليقة، والأداء الكنسي الطقسي لراهب الكنيسة.

خطيب الجامع: الأداء الشعائرى للإمام في الجامع:

فغى صلاة الجمعة يتوجه أغلب المسلمين إلى الجامع لصلاة الجمعة حسب الشعائر الإسلامية. وقبل الصلاة يقف خطيب وهو رجل دين له مكانة سامية في قلوب الجمعية وصدرب على الإلقاء والخطابة، فو صوت قوى عميق على على الإلقاء والخطابة، فو الجامع بخد انفصال مقصورة الخطيب عن المصلين، فهو يجلس معهم قبل الصلاة ثم ينفصل عنهم عندما يمتلى يجلس معهم قبل الصلاة ثم ينفصل عنهم عندما يمتلى المسلمين، ساردا لهم من أخبار القصص القرآني ومن أخبار الأنبياء أو يصف بعض المواقف التي امتحن فيها الله هؤلاء في حياة الأنبياء أو يصف بعض المواقف التي المبتد دورا مهمما في حياة الأنبياء أو يصف بحدث عن أحد الأنبياء أو إحدى في حيات الإسلامي، وهو، دون أحد الأنبياء أو إحدى الشخصيات الإسلامية بحاول أن يحاكي ما تقوم به هذه الشخصيات في المواقف الختلفة، مصبررا إياها حسب الشخصيات في المواقف الختلفة، مصبررا إياها حسب

تغيله واتفغاله، فى آن، وتبعا لما يهدف إلى توصيله إلى المملين، مستخدما طبقات صوته وتعبيرات وجهه وحركات يديه ورأسه وجسده.

فهو، مثلا، إذا تخدث عن النبى موسى وأراد أن يردد بعض أقرائه، غبد أنه أثناء الحديث المتواصل ذر انفعال قوى، وقبل أن ينطق ما قاله موسى يتوقف ويقول، وقال موسى، لا يمتخد صوتا عميقا ذا طبقة منتلفة عن طبقة ينيه وجسده وحركات وجهه، محاولا بكل هذا أن يرز شخصية موسى بما لها من قدسية وجلال، بل نجد أنه كلما زاد انفعالا وتعبيراً وقدرة على الأداء زاد تأثيرا في المستمعين والمصلين والمشاهدين في الوقت نفسه، كما زادت استجابتهم له وترديدهم عبارات وينية مشهورة: والله، وصلى الله عليه وسلم، ويارب، وينا محمد يا حبيب الله، ويا موسى يا كليم الله،

والقصص الديني الذي يردد بواسطة الخطيب يتتمى إلى شكل محبب لدى جميع مسلمي الشعب المصرى، بل هو حريص كل الحرص على مشاهدة أداء هذا الخطيب، وقد استطمت أن أسجل بعض أقوال المسلين أثناء انقمالهم بأداء الخطيب، وليس هناك أروع من تميير المسلين غت تأثير هذا الجو والمكان الديني، فهم يبدون كأنهم في حضرة الأبياء أنفسهم.

بل نجد أن هذا الخطيب عندما يصف استشهاد الحسين وصراعه مع قاتله، ويقرم بدورين؛ مماء مرددا حوارين؛ حوار الحسين وحوار شمر بن ذى الجوشين الذى ذبح الحسين ابن على:

وقال الحسين:....

قال شمر:

فهو يحاكى ويصور هذه الشخصيات بطريقته الخاصة في أفعالها وحسب مواقفها الختلفة، وبمتابعة جمهور

المسلين في خصوع تام، بل حتى تسيل دموع البعض لاستشهاد الحسين في سبيل رسالة محمد (صلى الله عليه وسلم)، وقد يحدث نقمت تأثير هذا الجو الديني أن يردد المسلون الدحوات للحسين، في حين يردد البعض اللعنات على شمر ويشرونه بنار جهنم الخالدة.

وبشترك الخطيب والمصلون في حواره مرددين بعض الأدهية الدينية التي تختمها شمائر صلاة الجمعة، حيث يرد المصلون على كل جملة من جممل الخطيب أثناء الدعاء إلى الله بالقول: وآميزة .. وآميزة ..

والخطيب: اللهم بارك الحسين.
 المسلون: آمين

الخطيب: اللهم صل على رسولك محمد المصلون: آمين».

ليس الأمر قاصرا على صلاة الجمعة، بل كثيرا ما يعقد هذا الخفليب جلسات أو حلقات خاصة، وبطل يردد على الحضور القصص الدينى والمواقف وأخبار الشخصيات الدينية المتلفة؛ بطريقته الخاصة التي شخطى بقبول الجميم الذين يؤمنون بأن هذه الحلقة حلقة دينية وشعيرة واجهة الأفاء؛ حيث يتعلمون فيها أصول الإسلام وتاريخه وقيم الأنبياء، وهي بلا شك شمل المتعة والتسلية والتعليم في آن.

إن هذا الشكل وهذا المضمون نابعان من طبيعة وتقاليد الشعب المصرى، وإنى أتسامل: أليس ذلك الشكل شكلا شعائريا لأداء بسيط قدمي، أليس ذلك الخطيب هو مؤد شعائرى لعروض خاصة ذات طبيعة دينية صامية، أليس ذلك هو أحد الأشكال البسيطة للمسرح العقسى المصرى،

أليس ذلك مصدرا خصبا للتجريب؟

العوامش،

- ۱ ــ جیس برین ایفاتر: المسرح العجریی من ستاندالالسکی إلی الهوم. ترجمان فاروق عد اندادر ، طر افتکر لماسر، الشرد آلاولی، ینایر ۱۹۷۹، می ۵۸ ۲ ــ روجر، م بدخیاند، فق الکاتب فلسرحی، ترجمان درینی خشیان طرز تهشهٔ مصر للطبع والشتر. القانوز تا ۱۹۷۸، می ۵۸.
 - ٣ إينانو: المسرح العجراس، ص ٢٧.
- با المحتوى المحت
 - "- محمد صفر خفاجة وعبد المعطى شعراوى: المأصلة اليوقائية. الألف كتاب، عدد ٢٥١، مكتبة الأجار، القامرة، ص ٢٠١.



در اسة مفهوم العرض المسرحى وعسلاقته بالبواقع الاجتماعي

عونی کرومی *

المدخل لفهم النظام الثقافي للمسرح

عنيت الدراسات بتعلور الظاهرة المسرحية وصيرورة أوضاعها في قترات زمنية متعاقبة، واهتمت بمشكلات النشأة والظهور وعوامل النمو والتلهور، وكذلك بتقنيات الممثل، والمؤلف، واظرح، وعناصر النص المسرحي وبنيته، الممثل، المحرض المسرحي (الفخساء، الخطاة الإخراجية، الممثل، الحركة، المؤثرات، وكل ما ينخلق البجو العام)، وأيضا تخسليد الضرورة والوظيفة والخسصائص والأسلوب وصولا إلى دراسة الخطاب الممتلفة أشكالا عدة منذ مرحلة المجتمعات البدائية؛ إذ ظهر في المجتمع الراعي أو معيتمع جنى الثمار والصيد فجر الحضارة السومية والبابلة والمصرية الفرعونية، كما فجر الحضارة السومية والبابلية والمصرية الفرعونية، كما ظهر في الهند واليونان واليابان، بل يمكننا القول إنه ظهر في الهند واليونان واليابان، بل يمكننا القول إنه

 أستاذ مشارك، جامعة البرموك _ كلية التربية والقنون، قسم الفنون الجميلة.

ظهر في أكثر الثقافات على شكل فعاليات درامية مسرحية أو طقوس دينية أو دنيوية أو حكايات أو رقس، وحيت تلك المروض التي تعتمد الدمي وخيال الظل، والقائمة على عنصرين أساسيين من عناصر المسرح (الممثل به المشاهد) في الزمان والمكان، حيث يقوم فيه أدرات الممثل (الجسد الصوت) أو من خلال المدية أو المسئل (التعناع) أو أية أداة من أدواته المؤية أو السحية. هذا المعنى الذي يتكون ويتركب ويعرض الفكرة أو الهدف من أجل حقيق غاية، يستجب للضرورة (أو المتدية) نفية كانت أم جمالية، وتتحقق فيه عناصر المتعة من خلال المتابع والتراصل بواسطة الشد

إن أسباب ظهور المسرح ترجع فى أكثر الأحيان إلى عوامل إنسانية (اجتماعية أو دينية أو نفسية أو اقتصادية أو مياسية)، لأن الإنسان يشكل فيها العنصر الذى يقوم عليه الوجود الاجتماعي باعتباره جوهر

والحياة، ولكن الإنتاج دالمنتج الفني، يبقى خارج حدوده ويهقى الفن هو إنتاج الإنسان. أما فن المسرح، فلا يمكن أن يتم فيه إنتاج دون الإنسان، ويبقى الإنسان الفنان هو بذاته دالمنتج الفني، ومن خملال هذا المنتج يتحقق المعنى ويتم في لحظة الحضور لا قبلها ولا يعدها، وما إن يختفي الممثل من على خشبة المسرح حتى ينتهي الإنتاج والمنتج ويعود إلى دوره في الحياة كبشر عادي وليس كشخصية درامية مخقق المني. أما معنى حياته فيأخله من سلوكه وقعله ومعاناته، بينما في المسرح ينتج الإنسان الممثل معني بذاته خارج معنى وجوده ومعاناته، أى أن نظام المسرح يقوم على الفنان الممثل، وعلى المادة التي هي الممثل نفسه منفرداً أو جماعياً في داخل عرض مسرحي، ويكون الناهج الشبخصية المسرحية التي تتماثل أو تتشابه أو تحاكي النموذج المراد تقديمه في داخل صورة العرض المسرحي، التي نطلل عليها االشخصية الدرامية، والتي تتميز عنها الشخصيات الأخرى في الرواية أو القصة أو حتى داخل اللوحة التشكيلية، بالرغم من تداخل نظم ثقافية في عملية الإنجاز أو التكامل أو مخقيق ديناميكية العرض مع المكان. إذن، المسرح والمنصة فضاء يشترك فيه الممثل والمشاهد في إنتاج وتلقى المعنى في الزمان والمكان نفسيهما، محافظاً على كلتا الوحدتين اللتين لا يمكن الفصل بينهما، كما أن أي فصل يلغي النظام المسرحي ويحيله إلى نظم ثقافية أخرى (كأن يتم تسجيل العمل أو العرض على الشريط السيتماثي أو القينيو أو حتى الشريط الصوتي)، أو أن يتم أخذ جزء من العرض المسرحي واعتباره الكل، مثل ألنص الذي يعتبرونه وحدة أو بنية العرض الأساسية؛ حيث عملوا على مخليلهما وتفسيرها والتنظير لهما دون النظر بعين الاعتبار إلى أن السرح يقوم على ما يقدمه المثل من فعل الأداء الذي هو تجسيد لفعل الشخصية أو الحدث، وهم في كل ما قاموا به لم يتجاوزوا البنية الأدبية، حيث عملوا على دراسة النص المسرحي ضمن النظام الأدبي وليس النظام المسرحي. إن النظام الثقافي المسرحي يؤكد

المجتمع. والإنسان بسبب وجوده في الحياة وبقائه فيهاء دخل في صراع مع الطبيعة والجتمع، كما دخل في صراع مع نفسه؛ حيث جسد المسرح أو تماثل مع كلّ الفعاليات التي تتعلق بالظواهر التي يسعى الإنسان إلى السيطرة عليها من خلال اكتشاف وإيجاد قوانينها وتبريرها والكشف عن أسبابها ودوافعها، محاولا تعليل وجودها وغليل كيانها وتفسير وجودها يشكل حسى وجمالي. لهذا، ثجد أن المسرح قد يني نظامًا ثقافيًا في المحياة البشرية ضمن العلوم والمعارف الثقافية والأشكال التي عير عنها الإنسان لي حياته؛ مثل نظام العمل، العلاقات الاجتماعية، البناء، السكن، التبادل البضائمي، أو نظام الإنساج والتجارة والنظام العسمكري والإداري والنظام الديني والحاجمة الدينيمة، واللغمة، والحمقموق، والطقوس والعادات والنظام الأدبى والفئى. ولقد سمى كثيرون إلى إدخال النظام الثقافي المسرحي ضمن النظم الثقافية الأخرى بالنظر إلى خصوصيته ووظيفته، مثل إدخال المسرح ضمن النظام الأدبي. وكاد هذا السعى أن يفسل، أو ظل مد على الأقل م قاصراً ؛ لأن للمسرح تظامه الثقافي الخاص، وهو لا يمود إلى النظم الأخرى يقدر ما أحلت بعض هذه النظم مقاهيمه في مجال الأجناس والأسلوب، كالذي حدث في تقسير أرسطو الذي يستند إلى وظيفته وخصائصه ويقوم على أساس الاحتياجات الجسدية، لأن الجانب الجسدى يشكل الأساس وإن تناخلت مع قمل الجسند خصائص ونظم لقافات أخرى؛ مثل اللغة، الموسيقي، التشكيل الصوتي أو نحت الفضاء. وقد نجد أجراء وعناصر كثيرة في المسرح تعود إلى نظم ثقافية وفنية متعددة، إلا أن المسرح يملك خصوصية لا تتوفر في النظم الثقافية الأخرى؛ ألا وهي (الإنسان)، ولانقصد الإنسان الفنان المبدع في النظم الثقافية الأخرى (الرسام، النحات، الكاتب، الشاعر)، بل نقصد الإنسان الذي دونه لا يمكن أن يتم العرض الذي هو اللمثل؛ إننا نعرف استحالة إنجاز أي شئ في كل النظم الثقافية دون الإنسان ودوره وموقعه في العالم

أن المسرح شكل تعبيري واتصالي متغير سواء على مستوى الشكل أو المضمون، وبحسب الظروف الاجتماعية والتغيرات التاريخية، حيث يشكل المشاهد والممثل العناصر الأساسية لخصوصيته، كما أن وظيفته وأسباب ظهوره وضرورته الاجتماعية هي الأخرى مختلفة ومتغيرة، كما أن منابعه وأصوله مختلفة ومتداخلة. لذا، نرى أن أرسطو وأفلاطون قد توصلا من خلال دراستهما للأجناس الأدبية بأن الشعر يعود إلى المسرح، والمسرح يعود إلى الشعر، ولاشعر لاينتمي إلى واحد من ثلاثة: (المسرحية، الملحمة، والشعر الغنائي)، وذلك حسب الطرق الخاصة القائمة على مبدأ «المحاكاة» أو ما يسمى والماثلة) ، محددين البدأ الواضح للشعر على أنه فن المحاكاة عن طريق الوزن واللغة والموسيقي، وهي اعبارة عن تقاطع بين إضافة ترتبط ارتباطاً مباشراً بعنصر التمثيل نفسه: فالسؤال عن الشئ المحاكي هو: ماذا، وعن طريق الحاكاة: كيف، وينحصر الموضوع الحاكي في الأفعال الإنسائية: أو _ بتعبير أدق _ المطلوقات البشرية الفاعلة قد تكون متفوقة علينا: (نحن = عامة الناس)، أو مساوية لنا أو أدنى منا، ولا يجد القسم الثاني (= التساوي) محلاً في والنظامه ، ولذلك يتحصر منصمون الحاكاة في التعارض: أبطال متفوقون/ أبطال متدنون، وتكون طريقة المحاكاة إما بالسرد (أي الشكل السردي الصرف بالمفهوم الأفلاطوني)؛ أو بتقديم الشخصيات الفاعلة بمعنى تقديمها فاعلة ومكلمة (وهي الإيمائية الأفلاطونية)، وهذا ما يطلق عليه التمشيل الدرامي (جيرار جنت ١٩٨٥، ومدخل لجامع النص). انظر ص ٢٥ وما قبلها).

ومند دراستنا للخصوصية عند أرسطو، ظهر لنا مع عنصرى التفسير والتحليل للنص إشكال جديد حول دور الكاتب أو الشاعر في الجس الأدبى المذى أطلق عليه الجميع والمسرحية ؟ حيث يرى أرسطو أن الشاعر يختفى وراء توزيع شخصيات مسرحيته. وفيما يرى أفلاطون، فإن الشاعر لا يتكلم في الصيفة المدرامية باسمه الخاص؛ إنما تتكلم الشخصيات بنفسها، أو بتمبير أدق _ يستنهض

الشاعر شخصياته؛ حيث ظهر للينا تمريف أسامي بين طريقة المحاكاة وصيفة المحاكاة، وهذه محاولة للتفريق بين مرضوع المحاكاة حيث حدد لنا «الموضوع المحاكي؛ وصيفة المحاكاة. كما أن وسائل الحساكلة - حسب رأى أرسطو - هي «الحركات» و«الكلام»، لهذا ظهر لنا من التقاء هذه الأصناف في الصيغ والمواضيع والوسائل إمكانات عدة، منها:

 ان يسرد أو يعرض أعمال الشخصيات المتفوقة أو أفعالها.

 ٢ ــ أن يسرد أو يعرض أعمال الشخصيات المتدنية أو أفعالها.

وقد مينز من خلالها الفرق بين الملهاة والمأساة مثلما ميز بين الملحمة والشعر الساخر.

إن المسرح يتكامل ويرتقى في مراحل اجتماعية ويختفى أو يندثر في مراحل أخرى ليتخذ أشكالا متقدمة ويتميز بقدرته التجريبية الاختبارية في مرحلة ماء أو يمقي استنباطياء أو يتدنى بالخبرة والتجربة والفعالية والانتشار في مرحلة ثالثة، وكل هذا حسب تطور المجتمع حضارياً من مجتمع طبيعي إلى مجتمع متمدين؛ حيث تلعب النظرة السياسية والاقتصادية للمسرح دورا مهما في فعاليته أو بخريمه، كما أن نظرة الجُسمع (المؤسسة الاجتماعية) تلعب دوراً مهماً في رقيه، إلى جانب أسلوب العاملين وجهادهم وبحثهم ومجاربهم وأهدافهم الاجتماعية والفكرية والمادية والتربوية، فإنها كلها تسهم في تطوره أو تعمل على تدنى مستواه، لأن بهذا التدني تتناخل الأنواع، وانحاط بعضها يؤثر على ديمومته وعطاته وفعاليته. وعلى سبيل المثال، فإن تنني الأعمال الكومينية في الموضوع والشكل وأسلوب التقنيم كان سبباً في تخريم المسرح، كما أن تدنى أخلاق العاملين فيه ساهم في بعض المراحل والمجتمعات في عزل المسرح ومحاربته، لهذا وجب علينا عند دراسة وضعية المسرح

وتقييمه وأن ننطلق من وظائفه الثابتة ومن نوعية ظهوره عند التكوين والتطور والتكامل، وهذا يرتبط بالتمكيلة الاجتماعية _ الاقتصادية أو بأسلوب الإنتاج السائد، لأن للمسرح وظيفة ومظهراً يختلفان من تشكيلة اجتماعية ... اقتصادية ما إلى تشكيلة أخرى، ويتبعانها بالضرورة والحتمية. وعندما نتحدث عن المسرح، يجب أن نفهم ماذا نعنى بكلمة والسرح، إنه وعرض، للحياة البشرية المشتركة والعلاقات المترابطة بين الفرد والمحتمع من جهة، وبين الفرد والواقع الموضوعي من جهة أخرى، أو كما يتصوره هذا الفرد عن جوهر الشيء إن المسرح يملك وسائل مختلفة يعرض من خلالها علاقات البشر الأحياء وحالاتهم، ويقدم من خلالها «الشخصية، الشيء ، ويكون هذا العرض في محيط جغرافي ثابت وفي زمن محدد وأمام مجموعة من الناس ثابتة، ويختلف التأثير في هذه المجموعة. ومن هنا يتضح لنا حتمية إيصال كل أفعال الشخصية المقدمة. وحسب هذا المفهوم، لاندس شكلاً متعارفاً عليه في تشكيلة اجتماعية فحسب، إنما ندرس كل الفعاليات الفنية؛ إذ يجب علينا في دراسة «المسرح» ألا تصوقف عند دراسة «النص المكتوب، بل أن ندرس العملية متكاملة، بما فيها العرض المقدم، الإخراج والتفصيلات الأخرى..، ذلك لأن دراسة النص فقط .. وإن كان النص جزءا جوهريا من العرض .. يمكن أن تأتى بصورة متكاملة مخمل كل السمات الأساسية لأي مجتمع، وحتى العرض المسرحي نفسه يخضع إلى التطوير المستمر. لذا، يتحتم علينا أن ندوس أو نسحت تاريخ المسرح من حسيث هو كل متكامل، أو ندرس العملية الفنية وكل ما يرتبط فيها بعناصر العرض للسرحي، بما في ذلك الجمهور، أي ندرس المسرح باعتباره وإنتاجاً للفن، وعلى أنه وعمل فني، و دمكان لتلقى الفن، وكل ذلك في ضـوء التطور التاريخي اكرومي ١٩٧٩ وأطروحة في المسرح العراقي القديم، ص٤)، لأن الحضور المسرحي يشكل كلاً حاً.

لهذا، مجد أن تمثل الفعل على المسرح وحركته المضوية هي التي تشكل جوهر المسرح، وتقوم على إنساء الحدث الدرامي، وتؤلف العنصر الروحي والمادي للمسرح كله، لأن العرض المسرحي يحقق صورة الوجود الإنساني، ويخلق التضامن الإنساني حول الهموم والقلق المشترك بين البشر، كما أن سر المسرح يكمن في ما يملكه المسرح من قيم جمائية تعبر عما هو اجتماعي، لأن المسرح هو مجموعة رموز وعلامات ودلالات عجسد توازن الفرد مع المجتمع، في لحظة خارج الزمان والمكان.

إن المسرح في بعض الجتمعات يشكل ظاهرة ثقافية، وفي مجمعات أخرى لايتجاوز الفعالية الموسمية (دينية كأنت أم دنيوية اجتماعية) ؛ حيث نرى أن هذه الفعالية تظهر وتختفي دون أن تترك أثرا واضحا أو تسهم في أى جانب من جوانب الحياة الثقافية والروحية، أو قد تصل في يعض المراحل إلى صفة من صفاته؛ مثل فعالية المحاكاة وتقليد الأشخاص والسلوك والنمط، أو تدخل ضمن فعالية الاحتفال العام؛ حيث تأخذ بعض أشكال الاحتفالية جزءاً من فعالية المسرح وخصوصيته. لهذاء تجد أن كلمة «مسرح» يقصد بها هنا الرجوع إلى مركب ظاهرة تشارك في تعامل المؤدى/ المشاهد، أي في إنتاج المعنى وإيصاله من خلال العرض نفسه والأنساق التي تشكل أساساً له. وبكلمة «دراما» نعني من ناحية ثانية، ذلك الضرب من التخيل (Fiction) المصمم للتمثيل المسرحي والمبتى علمي أساس انفساقسات Conrentions درامية خاصة، فنعت «مسرحي» يقتصر بالتالي على ما يجري بين المؤدين والمشاهدين، في الوقت الذي يشير معه نعت «درامي » إلى شبكة العوامل التي ترتبط بالتخيل المثل، وهذا لايعني بالطبع أنه تميز مطلق بين جسمين يغاير أحدهما الآخر، نظرا إلى أن العرض، تقلينيا على الأقل، يكرس لتمثيل التخيل النرامي، ولكنه تمييز يعني بالأحرى مستويات مختلفة لظاهرة ثقافية واحدة بالنسبة إلى أغراض التحليل اكير إيلام ١٩٩٢ ، ص٧). إن اصطلاح والمسرح، عام أكثر

مما هو خاص، كمنا يعتـقـد البعض، فالمسرح أنواع والجماهات وأساليب كما هي الحياة أفكار والجماهات وصراعات ومذاهب وأنواع لما هو انعكاس للحياة، كما أن له استقلاليته الذاتية؛ حيث نرى _ بوضوح _ أن أكثر ` المذاهب والمعتقدات، حتى تلك التي حرَّمته في فترة زمنية معينة، عادت واعتملته واستثمرته واستغلته أعلى استغلال، ولكن ما أن تناقض المسرح ممها حتى كالت له العداء والحصار. لهذا نرى أن السرح، عبر المسار التاريخي، لقى الاضطهاد والمطاردة والتحريم والمراقبة، مثلما واجهه التزييف والاستغلال والتدني، أو حتى التخريب أو التحجيم والتدجين إن لم يكن بالمقدور إلصاق التهم الفكرية والأخلاقية بهدف تقليل فعاليته وإلغاء وظيفته المتناقضة إزاء طبيعة النظام السياسي أو الثقافي القائم. إن تاريخ المسرح عبارة عن قمم تشكلت عبر الزمن، ومراحل انحطاطها تتساوى مع عطائها في مراحل الهمسوط والتدني، كمما أن شكل المسرح والأسلوب والتقاليد والتقنية تختلف من نوع إلى آخر ومن مجتمع إلى آخر أو في داخل بنية تطور المجتمع عبر مراحل تطوره. إلا أن العديد من الأجزاء والمناصر تم إعادة إنتاجه في الأشكال اللاحقة، أو تم استشمارها بسبب وظائف وغايات جديدة.

إن عوامل صدة تلعب دوراً في تغيير مسار المسرح وشكله وطبيعت، بل حتى بإمكان المرء أن يتجاهل وظيفت، ولكن هذه الموامل تبقى حاسمة ومهمة في الممل المسرحي؛ مثل المؤسسة المسرحية، الفرقة، الإنتاج، التسويق، الرقابة، المكان، الزسان، الحالة أو الموقف. فالمردود المادى للمسرح، مثلا، يحدد ويغير ويلعب دوراً المسرح ووظيفته، الأن القن المسرح هو إنتاج ككل المسرح ووظيفته، الأن القن المسرحي هو إنتاج ككل إنتاج، له مردود مادى ومعنوى، وتتم فيه حسابات الربح والحسارة والجدوى الاقتصادية إلى جانب قيمته الحسية والرحية؛ فحساب قيمة المحل الفني المسرحي الثقافي

والحضاري والإنسائي تتحدد من خلال تكامل عناصره وفاثلته الاجتماعية والجمالية، وما يتركه من تأثير داخل المجتمع على صعيد المتعة والمعرفة والنجرة والتجربة، حيث يتم قياس جودته من خلال دراسة الأثر النفسي والروحي في المشاهد. وما يؤثر في كل مرافق الحياة والمحتمع معنوياً (فكرياً وثقافياً). لهذا، عملت الدولة في أكثر النظم الاقتصادية اختلافاً وتناقضاً (النظام الرأسمالي أو الاشتراكي) على تبنيه وإنشائه ورعايته بهدف مخريره من القيود الاقتصادية التي تؤثر على مساره، وذلك من خلال مؤسساتها أو من خلال مخريض الأفراد وتشجيعهم على تبنيه، أو من خلال الدعم الاجتماعي العام عبر المراكز الإدارية. الآن المسرح، بمكس ذلك، سوف يخضع إلى المردود المالي والبحث المعتمد على التذكرة وسعرها الذي سيتناسب مع الشرائح الاجتماعية المحددة والقادرة على الشراء وبذلك يفقد المسرح رسالته وخطابه الاجتماعي والمعرفي الشامل والعام في داخل بنية المجتمع، وينحصر في دائرة التسويق المحكومة بالذوق والمتعة والتسلية، بعيداً عن القيم الجمالية والفكرية لمن يدفع ثمن التذكرة.

وظيفة المسرح الاجتماعية

إن المسرح يمنح الإنسان القناعة بالبقاء والوجود والتمور، كسما يمنح الإنسان القدرة على تعويض ما يفتقده في واقعه المعاصر، حيث يقدم ظواهر مفتقدة مما التحريض عما افتقده بحكم العطور على مستوى الوجود التمثل بالطفولة، أو التعويض عما افتقده في داخل المجتمع خلال مراحل الاتقال والتغير الذي يشمل حياة الإنسان على أسلس الإنتاج والبيشة، لأن المسرح يعيد التاريخ البطولي للقرد في صراعه مع الطبيعة والمجتمع ونصما على وصل خطوط المراحل الحياتية، وقضت لا تستقطب الناس إلا إذا مثلنا أسامهم دواما أفعالهم لكي نقذهم من الخصول، إلا إذا قدمنا لهم أفعالهم لكي نقذهم من الخصول، إلا إذا قدمنا لهم

المشهد المسرحى بطريقة ديناميكيةه . إن عملية الخلق الدامى العفوية هذه صورة إثراء كأنها تبلور كل ما ينتظره الإنسان من نفسه ومن الآخرين، صورة شدد تصور الفرد الإنساني، فبالمسرح والمسرحيات -Theatral الاجتماعية يكيف الإنسان نفسه، وبهذا المني كان شيلر (والقول هنا لجان دوفيتر) ويحسب أن المأساة الإغريقية كانت قد كونت وأنشأت الإنسان الإغريقي ٥ (جان دوفيتو ١٩٧٢).

فالمسرح كما يقول هنرى جويهه: «معرفة للكائن أو اكتشاف الكائن من خلال المؤول الفعلى، وعلى هذه المعرفة أن تتم مسرتنا وتهيأ مثلاً أعلى، ونفرض عليها تفريها واجب تجاوز نفسهاه (المرجع السابق، ص ٤٦).

إن المسرح دائماً يعرض إشكالات أخلاقية، نحن مجبرون بالإقرار بوجودها، وعرضا لهذه الإشكالات أخد أشكالاً جمديدة ومستوضة، ولهمذا يجب على المرض المسرحي أن يثير في داخلنا الخوف والشفقة والقسوة، مثلما يثير فينا رُغبة التفكير والمتعة.

علاقة المسرح بالواقع الاجتماعي

كثيراً ما نربط المسرح بالمجتمع أو نعطى للمسرح صفة اجتماعية معينة، وذلك بسبب الغلبة الإيديولوجية التي تقوم على تفسير بني المجتمع من حيث هي عناصر مقومة للمسرح، وكثيرا ما يرتبط الخطاب المسرحي بنوع من البنية الاجتماعية أو الظاهرة الاجتماعية.

إن الإبداع الدرامي يحتاج إلى عجرية اجتماعية، ولكن ليس بالضرورة أن يسخر المسرح ويعلن عن المنولوجية، فالتجرية الاجتماعية ضرورية لكل مبدع. المنولوجية، فالتجرية الاجتماعية ضرورية لكن ليس بالضرورة أن يدعو المبدع إلى نشوء البنية الاجتماعية وصياغتها أو الدعوى لها أو تبني موقفها الإبديولوجي.

إن التجربة الاجتماعية قد تعلن عن خطاب معين للمسرح يمكن أن يقرأ بكل مطحية وبساطة، ولكن الإبداع لا يمكن أن يتوقف. أما عن التحليل السريع

للميدع على أساس تاريخي أو سياسي أو اجتماعي، فإن الإيداع الدرامي قد دخل في هذه البوققة؛ لأن كل الحضارات والثقافات هي رد فعل لثقافات سابقة وتهديم لأشكالها وبنيتها، فلو كان العمل الإيداعي مرتبطأ بها فأين يكمن السر في بقاء الإيداع الدرامي في تشكيلات لاحقة؟ فلو أخدننا بعض الأمثلة عن النص المسرسي، وجدنا أن بعضها يتوالد ويميش خارج زماته ومكانه ومرحلته التاريخية وبنيته الاجتماعية التي ظهر فيها، وقد ينعكس شيء ما في النص يمثل خواصها وطبيعتها، وذلك يتأتي من خلال التجربة الاجتماعية، ومن هنا التجربة الجمالية والفنية استناذا إلى حقيقة أن الفن المسرحي هو تفاعل بين التجربة الاجتماعية والمصياغة المسرحي هو تفاعل بين التجربة الاجتماعية والمصياغة المسرحي هو تفاعل بين التجربة الاجتماعية والمصياغة

كثيراً ما تم ربط تطور المسرح مع تطور الجتمع، ولكن قليلاً جدًا ما يرتبط تطور المسرح مع تدهور البنية الاجتماعية وتخلفها، وذلك لأن المسرح يعمل على تقويض البنية القديمة للمسرح. ولا يظهر السرح في داخل الجشمع الأكشر تطوراً أو المتطور، إنما يظهر في داخل المجتمع الذي يؤول إلى السقوط؛ حيث مجد هذا النوع الفني يسعى إلى تهديم ما هو ميت وجامد في داخل الجنسمع من خبلال القبدرة على تصوير هذه الصيرورة. ولكن في المجتمعات المتطورة، يمكن أن تعاد قراءة الأعمال الإبداعية على أنها صورة من صور التطور. كما قد تساعد ببض السمات في داخل كل تشكيلة اجتماعية على ظهور وتقدم المسرح عندما يمتلك في داخل المجتمع هامشاً من الحرية والديمقراطية. وقد يتطور بوتائر سريعة في مرحلة التغيير والتحول ومرحلة اكتمال دورة التكامل الاجتماعي وما يقوده فعل الاندثار من محاولة خلق مماكس يهدف إلى التغيير والبدء في خلق ولادة جليلة للمجتمع، من خلال عكس صورة موته في المسرح. وقد يستمد الخطاب المسرحي كفايته وقوته من قوة اجتماعية متصلة بفعل الإبداع المسرحي، ولكنه

لا يتكامل إلا مع إدراك تجربة الإنسان نفسها (المبدع والمساهد، في الرسان والمكان، وقد يؤثر الواحد على الآخر؛ ليس عبر حقب زمنية مختلفة أو تغييرات اجتماعية مهمة أو مراحل تطور الوعي، إنما ضمن قدرة المتطاب المسرحي على عكس التناقضات؛ لأن الخطاب المسرحي هو عبارة عن الانفجارات المقلية التي تخلت ضمن سياق العرض المسرحي، فهو ومضات من الفهم الفني تنجم عن الاستيعاب العميق للبنية الموامية الأساسية (المفردة الدوامية) التي تخقق ووجة الفن.

إن فن المسرح هو فن الملاحظة والتركيز، ودونهما لا يمكن للممثل أو للفنان المقدرة على اختزان التجربة أو تمثل التجربة، والملاحظة هي المين للممثل في إغناء خياله ومخيلته. والذاكرة الانفعالية هي التي يختزن فيها المثل كل مجاربه المعيشة أو المكتسبة، التي هي حصيلة إبداعه في الملاحظة والتركيز، ومن ثم التحليل، ومعرفة البني التي ستؤسس الشكل في الذاكرة المرتبط بمعنى محدد قد يحيله المثل في ذاكرته إلى عدد هائل من الماني في حالة قيامه بالربط والتنصيص، والسيميولوجيا؛ أي علم الدلالة: يعطى مجالا واسعا للممثل ـ وللفنان بشكل عام .. من حيث قدرة البحث عن أدق التفاصيل. فكلما ركز المثل في الدوائر الصغرى ثم الأصغر، وصل إلى حقائق تساعده على التحليل والتفسير؛ فالإنسان الذي يبحث عن المني والدلالات (أي الظواهر الكيفية السكونية في الحياة والطبيعة) عليه أن يسبر كل واقعة يلاحظها، خصوصا تلك التي تتعلق بالإنسان.

إن الذين يعملون في المسرح بهدف إنتاج معنى وقديم خطاب مسرحى، يقع على عائقهم بالدرجة الأولى دراسة البيئة في كل مراحلها وما أنتجه، إن إنتاج البيئة والمجتمع الذي تعيش في داخله الشخصية، ودراسة البيئة والمجتمع الذي ستقوم فيه الشخصية، يجب أن يتما بهدف الوصول إلى القاسم المشترك الأعظم لما تتكون منه البيئة المتقول عبها الحداث، أي البيئة التي ستقدم الحداث، وهنا يجب أن يكتشف المسرحى أساليب

الإسقاط الآن قراءة التجربة ليست أبدا قراءة بسيطة إنما تستارم مقدرة في التأثير على الواقع. إن للحياة معنى، والتفريط بهذه الفكرة معناه نسف كل الإبداع الفني والأدبى. ولأن للحياة معنى، فإن هذا يعنى أن يكون للمسرح معنى مثله مثل مكونات الحياة الأخرى، وذلك لأن معنى المسرح يتنج من خالال عناصر ومكونات المسرح والقائمين عليه. إن معنى الحياة يتجها البشر بشكل عام وبأسالب مختلفة لغايات متعددة، لهذا يجب أن يكون معنى المسرح موازيا لمعنى الحياة، الذي يتمثل في حب البقاء والتعاور، لهذا، يجب أن يكون ما يقدم على للسرح متصفاً بالحية والألفة والفرح.

إنَّ إنسَاج المعنى في المسرح غني جماءً فمهو مجموعة العلامأت التي تشكل نظام العرض المسرحي وتمتمد على جدلية إيصال المني وتلقيه بين المؤدى والمشاهد. لهذاء تجد أن علم الدلالة في المسرح يجب أن يفي بضروب الدلالة وبنتائج أفعاله الانصالية، وعليه أن يفرض النموذج الذي يلائم كليهما؛ بحيث يصبح من المكن أن يتحول المرسل إلى متلق والمتلقى إلى مرسل، لأن الاتصال هو نقل إشارة من مصدرها إلى متصدرها، وتعتمد على مصدر الاتصال (فكرة أو نبضة في ذهن المبدع) بواسطة: الشفرة ـ المرسل (الممثل) إلى العرض (الذي يشترك في تفسيره وتخليله كل من الممثل والشاهد) إذا كانت علامات العرض اتفاقية تضمينية، رمزية، تصل إلى المتلقى (الذي يحيل العلامات إلى أشياء محسوسة ومدركة استنادا إلى المعرفة الثقافية والممايشة الحياتية والقدرة على التخيل التي مخقق الاستجابة)، وهذه هي عملية التفكير والتأويل والفهم والإدراك المعتمدة في النقل على:

الآخرين عبر الصدى وما يمثله العرض من معنى.
 ب للمارسة (خلال اختبار التجربة للقدمة من التجربة المكتسبة أو للميشة) أو القدرة على استحضار وتخيل التجربة أو تماثل التنجربة، أى فصل المارسة والتصنيف التي يقبوم للشاهد بها من

خلال الفعل أو نقيض الفعل أو نتيجة الفعل فى فعل لاحق يقروه هو استنادًا إلى واقعه وحياته (كير إيلام، ١٩٩٢، ص٥٧).

علاقة العرض المسرحي بالواقع الاجتماعي

إن العرض المسرحي هو مجموعة من القناعات الضرورية، أي أنه نوع من الاتفاقات الموقعة بين الممثل والمشاهد كي يتصل الأول بالثاني وبالعكس، يهدف إنعاش الأحساس بالحياة، وجوهره يكمن في النشاط الإنساني المتمثل بالفعل وشكله، أي فعل العرض الذي يحقق حصول عملية الانصال بهدف أن يتعلم للشاهد أو يتعرف قناعاته. وللعرض المسرحي لغة تقوم على أساس نظام دلالي يعرف بنظام العلامات (الإشارات) المرثية والسمعية، تستخدم في داخله لغات عدة لتقل الأفكار بين المتكلمين من أجل تحقيق الشرط الاجتماعي الإنساني في التوصيل؛ فهو عبارة عن مجموعة علامات تمبر عن أفكار ومماني وأحاسيس وعواطف ومشاعر ضمن الحياة الاجتماعية المعروضة في الزمان والمكان للحياة المشتركة للبشر. وترتبط حياة هذه العلامات بمعنى الحياة الاجتماعية والفعل الإنساني، وتعمل على تقديم خطاب مسرحي، لأن المرض المسرحي لا يقدم واقعًا قائمًا، إنما يجعل لهذا الواقع حركة وجود، بهدف الفهم والمعرفة والإدراك.

إن المسرض المسرحي لا يمكن أن يقسدم خطاباً مسرحياً إذا لم يمتمد على الواقع والمجتمع والظروف الاجتماعية والتاريخية التي تسهم في إخراجه، كما أن المرض النسرحي الذي يسمى إلى إلغاء الواقع والحياة المجتماعية لا يمكن له أن يجد صدى أو قدرة على صياغة التأويل الذي هو جزء مهم من عناصر الخطاب للسحد.

إن العرض المسرحي قد يقوم على آلية ونظام وأسلوب وطريقة ومنهج، ولكن لا يمكن أن تكون هي بلاتها حقيقة العرض إذا لم نهتم بالكونات والعناصر،

بالمشل الفاعل وبالمتلقى. إن معطيات العرض لا تكفى وحدها إذا لم تكن قادرة على خلق عرض مواز وفعل مواز عند المشاهد؛ لأن المشاهد فى المسرحية يعيد قراءة وتركيب العرض بالمطيات ذاتها التى يحاول الممثل أن يدع من خلالها.

إن العرض المسرحي لا يمكن أن يكتمل إلا عند الانتهاء من مناهدته، أو قد يكتمل العرض عندما يشاهد المساهد في ذاته أو من خلال الصياة ووقائمها. يعيش العسرسي مع المشاهد ويكتمل في الحياة، من خلال قراءة هذه الحياة؛ حيث يقلم لنا خبرة حياتية بشكل جمالي، لأن العرض بدوره يقوم على قراءة الحياة ذاتها. كما يقوم العرض معتملا على خلفية الكاتب والخبرج والممثل، وعلى خلفية الماتب العاملين في عناصر والحبرج والممثل، وعلى خلفية المشاهد الذي يعيد خليل جميع بني العرض وإذابتها في داخل معرفته المسبقة، جميع بني العرض وإذابتها في داخل معرفته المسبقة، وحتربته وخبرته التي هي في الوقت نفسه حياته وتاريخه وطقومه وعاداته وتفاقه.

إن المسرح هو إنتاج الحياة وفي الوقت نفسه تتاج للحياة. فالذي يقدم على المسرح حياة قائمة بلانها تعتمد على الحياة الكلية للفرد داخل المجتمع. لذا، يجب أن يحمل العرض المسرحي جوهر الإنسان في حركته وصراعه وتشابكه. ولا يكتفى العرض المسرحي بأداء المسراعات والتوترات في داخل الوجود البشري من دون أن يقش مصوراً عن العمار الإنساني والكارثة، ولكن دون أن يقول شيساً. إن الفسموض المسرحي قد يكون مطلوبا في تحريك المشاهد ودفعه لكي يلعب دور المبدع أو الفنان الخالق للعرض، ولكن ليس شرطاً أو هدفا أن يحول العرض المسرحي أي موضوع في جمالي إلى غموض مبهم. إن الخطاب المسرحي لا يمكن أن يتواصل من خلال عروض مسرحية تقطع يمكن أن يتواصل من خلال عروض مسرحية تقطع الميرة والمياتي، وما العرض المسرحي الإنساني، وما الميرة والمياتية والوجود الإنساني، وما

يمكن أن يصنعه العرض المسرحي من قيم الإيمان أو الثقة. إن الإقناع بأن كل ما يقدم يعكس علاقة الإنسان بالوجود الإنساني هو الذي يؤكد وجود الخطاب المسرحي بكل معطياته، وغيبة هذه العلاقات هي سقوط في الوهم من خلال قناة أخرى تفقد الخطاب المسرحي قدرته على إثارة التفكير والمتعة وتسهم في تطوير الجانب الروحي عند المشاهد. إن بعض الأعسمال التي تدعي الطليعية أو التجديد قد يسقط فيما يعتمد عليه السرح الكوميدى من المفارقة اللغوية أو المفارقة في الأداء. إن المفارقات والتضاد الشكلي قد يقودان إلى حالة الضحك، ولكن ذلك لا يعطى أي قد من المعرفة أو الحقيقة المراد تقديمها أو الإحاطة بها في خطاب العرض. أما إذا ارتبطت المفارقة والتناقض والتضاد مع فعل الوجود في داخل حركة المجتمع وارتباطه بالخطاب المسرحيء فسوف يتحول الموقف إلى فكرة، ويمكن أن تؤسس معنى لاحقا أو معنى يمكن إنجازه فيما بعد العرض.

إن المرض المسرحي لا يقدم دلالات لإثارة الخيلة والانفسال بعيداً عن تواصل العرض، بهدف إيمسال خطابه، إنما يجب على المرض المسرحي أن يربط الخيلة بالواقع وبالتفكير. إن الخيلة غير كافية لإعطاء فرصة التخيار للإنسان بقدر ما يمكنها أن تستنفر الذاكرة الانفعالية وتربطها بالواقع، بهدف إغناء العرض وامتثال الخطاب المسرحي على أساس علاقة المقل بالخيلة وعلاقته بكل أشكال الواقع المؤسس والمعيش في الذاكرة من خلال ما خزنه من عادات وتقاليد أو دلالات سلوكية ونفسية واجتماعية، إن الإيماءة الاجتماعية التي حاول برخت تأكيدها من خلال المثل، ما هي إلا شكل من أشكال الدلالات التي تعمل على إثارة الذاكرة والخيلة في آن، من أجل إيمنال الخطاب المسرحي، إن العرض الذي يسمى لكي يكوّن الغمموض أو يكون اتعكاساً لهلوسة ذاتية مطلقة، هو عرض لايحمل وحدة العرض، ويسع إلى خطاب المسرح الحديث، حتى وإن اعتمد

على نصوص مؤسسة في اللاكرة، معروفة مسبقاً عند المشاهد، محاولا وضع استنباط جديد لروحيتها أو الارتكاز عليها. إن المشاهد الذي يحضر إلى العرض المسرحي الذي يعتمد مثلا على نص (هاملت) أو (لير) أو (مكيث) من حيث هي نصوص مؤسسة في ذاكرة المُثقف على الأقل ومعروفة ... المشاهد عندما يحضر هذا العرض في خياله صورة خاصة به منبثقة من قراءته ومخيلته إلى جانب قدرته على تخيل النص استنادا إلى قسراءة للواقع المستند؛ أي ما يمكن أن خسيله هذه النصوص إلى الواقع، يأتي المشاهد وهو منحمل يعرض مسرحي متكامل، أو لنقل يحمل تفسيرا للواقع على ضوء المسرحية أو تفسيرا للمسرحية استنادا إلى الواقع المعيش، وإذا به يصطدم بشكل قائم بذاته يعتمد على تداعيات النص في مخيلة الخرج، حيث تحد هذا الشكل قد تخول إلى معطيات، ليصبح خيالا أكثر فاعلية ونتاجاً لحماس المفسر أكشر من أي شئ قائم في العرض السرحي ذاته؛ أي أن القيسر للعرض هو الذي يلعب الدور الرئيسي في إعادته لبنية العرض وليس على أساس ما هو مقدم، إنما على أساس الرصيد الذي يحمله المشاهد/ المفسر ليس للعرض فقط إنما للواقع مضافًا إليه قدرته التخيلية الأولى عن النص. وقد تكون علم العروض مقبولة وتختمل التفسير من قبل الشاهد، ليس لأن العرض المسرحي يملك خطابه الفني إنما لأن المشاهد هم الذي يملك الخطاب، أما بالنسبة إلى للشاهد الذي يأتي وهو يحمل حسه الطبيعي فقط، ولايملك خلفية حول النص أو العرض، ولم يقم بعملية تفسير أولية ذاتية معتمدة على التخيل المسبق لما هو مقدم، فإنه سوف يقع في ارتباك تفسير المعاني وأغراض المرض. إن التفاعل الجدلي بين المشاهد والعرض هو مايطمح إليه الخطاب المسرحي، ولكن بعدما يقدم العرض المسرحي معنى قائماً بذاته بعيد ارتكازه على الغموض وما هو غير قابل للتأويل. إن محيلة المشاهد قد تكون هي زمان ومكان العرض، وأتكن البواعث والمحفزات للعرض يجب أن تكون

من الثراء والعمق بما يسمح للمشاهد بالتفسير. ولايكتفى الخطاب للسرحى بتفسير التفسير بميداً عن جؤهر العرض الذى يقدم جوهر الإنسان فى بنية العرض.

إن لغة العرض المسرحى يجب أن تبنى على أساس نظام من العلامات مخمل في كينونتها لغة الخطاب المسرحي، إن العرض المسرحي الذي يقدم أشكالاً محاولاً شحن الانفصالات في المتلقى من نظام إنساج المعنى، معتمدا على بهميرة المشاهد، قد يضقد لغة الخطاب المسرحي حتى وإن استثمر كل ما هو تمرد على الطبيعة أو التقليدية في العرض، إن المني في المسرح يمكن أن ينتج فقط استنادا إلى القواعد الأساسية المنظمة للعرض أو النعس الأن النظم التقافية يمكن أن تدرس من وجهة نظر توانية، ما دام المسرح والفن يمكن أن يطورا علم توانية، ما دام المسرح والفن يمكن أن يطورا علم الإشارة في الحياة.

إن المرض المسرحى انمكاسات لعلاقات قائمة في الواقع ولتطور هذه المسلاقات في التداريخ، لأن المرض المسرحي هو الكشف عن حالة اغتراب الإنسان في المسترعية والكشف عن حالة اغتراب الإنسان في المسترعية أي كشف شبكة العلاقات المادية الفكرية في ميادين الفكرية الورحية أو العلاقات المدادية المادي وميادين العلاقات السياسية والحقوقية، وكشف العلاقة والصراع بين الفرد والمجتمع بين العبرية الفردية والاجتماعية، بين المجتمع الملني والمجالة الاجتماعية عبر وسيلة اصطفاعية من العليمية والحالة الاجتماعية عبر وسيلة اصطفاعية من أبعل عكس الاستلاب وتختيه، أي تغريب الحالة بواسطة والحال الغرب؟ لأن العرض للمسرحي يعرض الحالة بواسطة الطبيعية والحالة الاجتماعية عبر وسيلة اصطفاعية من الحالة بواسطة الطبيعية والحالة الاجتماعية عبر وسيلة المناتعة من الحالة بواسطة الحديدة الفردي والوجود الاجتماعية.

خصائص العرض المسرحي

يمتاز العرض المسرحي بخصائص مخدد استقلالية المسرح وتؤسس فنه:

١ ــ الحضور المسرحي، ونعني بذلك فعالية المشاهد في

الزمان والمكان المحدين، التي يتم فيها عملية التلقى والمشاركة التي تعتمد بالدرجة الأولى على الممثل والمشاهد، وتتبع للحضور القدرة على التعليق على ما يشبه الممارسة الاجتماعية.

٢ - إتتاج المثل وعمله على تكوين الشخصية الدرامية التي هي نتاج للمحشل ذاته، لشخصيته الحية وشخصية الدور، حيث يكون المثل منتجاً للشخصية الدرامية التي ينتهى وجودها المادى بانتهاء المرض المسرحى وانتهاء تأثير الغمل في داخل المرض.

 "سـ التحويلية: وهى القدرة التى بتـمـيز بهـا العرض المسرحى من حيث غويل دلالة جميع الأشياء التى . تفقد خواصها لكى تدخل فى خاصية العرض وإنتاج المعنى فيه (أى مسرحة الأشياء) أو حالة التمسرح.

٤ ــ التزامنية: وهى عملية الإدراك والاستيماب، أى إدراك أكثر من شئ فى وقت واحد، والقيام بأكثر من فعل فى زمن واحد.

التركيبية: وهي القدرة على تركيب بني فينة تخافظ
 على مصدريتها وخصوصيتها، مثل الموسيقي، ولكنها للمختصص ضحمت تركيب المحرض المسرحي (أي مسرحتها).

 ألا التكاملية: وهي بناء وحدة العرض المسرحي المتكامل اللي يفقد في الجزء خواصه، ولكنه يبقى يشترك في الكل، ويحافظ على وحدته، ويدركه المشاهد كشبكة من المعاني، كمعنى إيحائي.

٧ ـ. التتالى والتعاقب الذى يعتمد على الدال والمداول، أى مبدأ الاستمرار. إن المرض المسرحى لا يرتفى إلى في إلى فن إلا إذا امتلك خطابه؛ فالعرض المسرحى هو نظام للبنية المرامية التى تقدم لنا خطاباً مسرحياً بمثل قوة إدراكية تسيطر على الأفكار، الأحداث، الأفعال، والسلوك الواقع عجت الاحتسار، من خملال لحظة العرض وخطابه. إن معرفة عنصر أو مفردة من

المقردات الدرامية لاتمنحنا مييلرة كاملة على العرض المسرحي إلا إذا انخدت مع بقية المفردات من خلال عملية التحويل والحضور والتكامل، فالعرض المسرحي مختلفة ومتفاوتة تنتمي إلي الإنسان، وتقوم فعالية المرض المسرحي على قلوته على إثارة خطاب المسرح وإيصاله. إن العرض المسرحي وحدة مسيميائية حيث العراق المثال ألى الحامل في أو مجموعة عناصر يويكن المثلول (الموضوع، الجمال الكامن في الشعور الجماعي)، وتعتمد الوحدات السيميائية في المعرض على التعبير المسرحي، ومتمد المسرح على المعرض على التعبير المسرحي، ومتمد المسرح على إغذاء الإشارات والمواحث والمفاوات التي يخمل قيماً إغذاء الإشارات والمواحث والمفاوات التي يخمل قيماً ومرمزة اجتماعياً.

علامات العرض المسرحي

يعشمند العمرض المسرحي على أتواع عندة من العلامات:

١ _ علامة مثبتة ومقصودة وتحمل معنى.

علامة عفوية تعود ليس إلى المنى المنتج بقدر
 ما تعود إلى خصائص التقديم أو القدم.

 س علامة مترابطة (هي العلامة المسرحية التي تم إعدادها لتقوم بتجاح مقام مدلولها المقصود وتقسم إلى قسمين):

أ_ علامة قصلية.

ب ـ علامة لها صلة بواقع المثل.

ويمكن أن نصنف أنماط العسلامسات في داخل العرض المسرحي على النحو التالي:

الملامات الطبيعية:

يتم تعيينها بواسطة قوانين مادية تقتصر معها المعلامة بين الدال والمدلول على علاقة الصلة والمدلول مباشرة (السبب ... الداقم ... النتيجة).

العلامات المبطنعة:

ويتم تعيينها كتنيجة لتدخل إنسائي اختيارى (أى يعمنع الإنسان الأعياء لكى يدلل ويقير إلى أغراضه أى يتدخل فعل الأنساء الأعياء لكى يدلل ويقير إلى أغراضه أي يتدخل فعل الملام، في إقامة الرابط بين حامل الملاحت والملطوعية إلى علامات المليمية إلى علامات المليمية إلى علامات إدادية، حيث تقوم ظوهر المرض بوظية في الحياة الذال ما دامت علاقتها بما تعلى طبيه متصدة. وللملامة في المورض للسرحي دوران الأول: تضميني، أي قدرتها على تضميني، أي قدرتها على تضميني، أك قدرتها على تضميني، الحال قدرتها وقابليتها على التحول بمعنى امتعمال المفردة الدرامية (أي الملامة) الماكان من على المدرض كي ينتج معني (أي الملامة) الماكان من عمني، استناذا إلى قدرتها على التحول بمعنى امتعمال المفردة الدرامية (أي الملامة) الخرى، أي بملامات أخرى،

إن العرض المسرحي بجب أن يعمل على مخقيق زسائية رمكانية الخطاب المسرحي، لبس فقط على الأساس المشترك في زمان ومكان المبدع والمثلقي إنما
أيضا على أساس قادرة المبدع على خال كينونة الخطاب مثلما هناك كينونة للزمان والمكان. لذا، نرى أن هناك علاقة تجاذبية تقوم بين الخطاب والمتلقى، فالعرض يدل على متلقيه ويتمدد به، والمتلقى يرتبط به ارتباط المستدل بغيره على نفسه وبه يتحول، وهذا ما يمكننا أن نطلق عليه حالة التغرب، بالرغم من أن المتلقى يتلقى الخطاب بوصفه منفعلا ومشاركا في صياغته.

إن العرض المسرحى مرتبط بزمن تضديمه وعصر متلقيه، ولكنه يكون مغرباً ومتجاوزاً أليته وزمنه وأسباب تقديم العرض وحدوثه؛ فهو متغير عندما يكون على مثال متلقيه زماناً وحداثًا، وهو خالد على مثال مبدعه ومتصل بإنجازاته؛ حيث نرى أن بقاءه وفحاليته غير مرتبطين باللحظة النفعية التى تم إنجاز العرض المسرحى خلالها.

إن العرض المسرحي له زمن قائم بذاته يعزز من استقلاليته، لأنه يعتمد بأسلوبه على صورة لتغيرات لاتنتهى، وبهذا يمكن لنا أن نقول إن العرض المسرحي يمتلك خطاباً إبداعياً لايمكن دراسته على أنه أسلوب لعصر من العصور، ولغة لزمن من الأزمنة، بل يتجاوز هذه الحدود إلى ما لانهاية، مثلما يجب على العرض المسرحي أن يمتلك الشروط الأساسية لكي يمتلك خطاباً إبداعيناً، ومن هذه الشروط المعنى الكامن في العرض، الذي لايمكن له أن يظهر ويتحول إلى خطاب دون وجود علاقه متبادلة بين المادة النصية (النص؛ شمراً كان أو نشراً والمادة الضرورية التشكيلية، بين الشكل الصوتي والشكل الحركي وعلاقتهما بالجانب الدلالي، لأن الدلالة لايمكن أن تكون مسعنى دون ترابطها الحركي؛ حيث يتحول العرض بأكمله، وعمل المثل بشكل خاص، إلى حالة من تسلسل حركي مترابط مع الدلالة. لهذا، يقوم الإخراج في بنائه العرض التكاملي للخطاب المسرحي على أساس معنى الحركة؛ لأن الإخراج هو تخليل معنى الحركة من خلال الربط المبدع بين الحركة والمعنى بشكل جمللي. وما ينطبق على الحركة ينطبق على الإيماءة والإشارة؛ لأن فهم أية علامة مسرحية مرتبط بالمجموع التراكمي بين الدال والمدلول للحركة ذاتهاء لهنذا يجب أن يقموم النظام الحركي للعرض على أساس المبدأ المنطقي للتضايلات الثنائية بين الدال والمدلول، وبين المبدأ المنطقى لتماثل العلامة، وبين المبدأ المنطقى للرمز والإحالة والتعبير، لأنَّ العرض المسرحي هو مجموعة التراكم للعلاقات الثابتة التي تقدم معنى محدداً ضمن زمان ومكان وبيشة العلاقات المتنوعة التي مختوى على معنى قابل للتأويل والإسقاط. قد تُتحول هذه العلاقات الثابتة في الواقع إلى علامات متنوعة في العرض المسرحي، عندما تعرض في مياق غير مألوف أو مغرّب، وتتحول لكي تدخل ضمن العلامات المتنوعة. ربما نرى شخصية أو حركة أو فعلاً أو صورة تنتمي إلى زمان ومكان وبيئة وتعرض في سياق

زمن مختلف غير طبيعي مصنّع أو (مُتتج) على المسرح، ومع نسق عرض مسرحي غير متجانس. فالمعنى المنعكس في العرض المسرحي معتمد على قيمته الأيقونية المثبتة في اللعن، وعلى قدرته على تغريب المعنى وترابطه في المماني الناجحة عن الدلالات اللاحقة في سير تدفق المرض السرحي. فالحركة المسرحية تأخذ على هذا الأساس أشكالاً مختلفة، فهناك حركات يمكن أن يدركها المشاهد من خلال التماثل والتقارب والتشابه مع ما هو ثابت ومرسخ وأسطوري في ذهن المشاهد، وهناكُ حركات محاول أن تسهم في تدفق المعنى عبر تشكيل العرض المسرحي، إلى جانب الحركات التي تعبر عن الحالة النفسية _ التي تعيشها هذه الشخصية أو تلك _ التي تعبر عن الحالة النفسية للشخصية، أي أن هناك حركات ناهجة عن الحالة النفسية ككل الحالات العصبية والجنون والهستيريا التي تتجسد بنوع من الحركات التي من خلالها يتم تشخيص حالة الشخصية، بالنظر إلى الحركة بصورة كلية على أنها وسيلة مسرحية مصطنعة خُلقت ووجدت خصيصاً لفرض خلق ديناميكية المسرح، كما هي وسيلة فنية وليس لها وجود خارج المسرح.

إن التفكير في خطاب العرض المسرحي هو الذي سيحرو المسرح من دواسة النص على أنه اتمكاس لعصر من المتصور أو مجتمع من المجتمعات، أنها المسيحون النص مائلاً في حضور دائم يمكن أن يتولد منه حرض مسرحى دائم ما دام الفنان المسرحي متوصلاً إلى إيجاد لفة خطابه المسرحي المماصر في مجال بناء المحرض من جديد، استناداً إلى معنى وقصدية دلالته الموالدة في الأسلوب والأداء. ومن هنا، يمكن لنا القول الموالدة في الأسلوب والأداء. ومن هنا، يمكن لنا القول إلى اللامألوف إلم للمائوف وشجاوز للاستلاب بالتغريب والاندماج بالاقتناع، تلك هي الطريق التي تخفر على والاندماج بالاقتناع، تلك هي الطريق التي تخفر على تواصل الخطاب المسرحي.

إن العرض المسرحي يعتمد على إغناء الإشارات والبواعث والمخذّرات التي تخمل قيماً مرموزة اجتماعية،

وتسمح للحضور أن ينتج التعليق على ما يمثل من الممارسة الاجتماعية، لأن المشاهد سوف يدرك المرض بوصفه معنى أحاديا، ويقدم بتحويل العلامة التى تهدف إلى الاقتصاد لوسائل الاتصال من أجل إيصال المعنى، ولهيذا يمكن لنا أن نأخذ عدداً غير قليل من الدلالات التى نعرف معناها بالتضمين؛ أى ما تخمله من ممان ورموز، إلى جانب الدلالات الحقيقية التى تحاول أن تمكن دلالات مختلفة. والدلالة تعمل بوجهين: تربط خامل المادة (أو الدال) والتصور اللهنى (المدلول)، وبما أن فن المسرح في الملاسح، وكل ما يكون على المسرح وفي المسرح وفي المسرح علامة، لذا يمكننا أن نحدد وجود:

١ _ علامة مثبتة ومقصودة وتخمل معنى.

. ٢ ــ علامة عفوية تعود ليس إلى المعنى المنتج بقدر ما تعود إلى خصائص التقديم أو المقدم.

٣ ــ علامة مترابطة وهي العلامة المسرحية التي ثم إعدادها لتقوم مقام مللولها المقصود:

أ_ علامة قصدية.

ب _ علامة لها صلة بواقع المثل الحقيقي.

 الدلالة بالتضمين وهي التي تحكم جدلية الدلالة الحقيقية، وتضمن كل مظهر من مظاهر العرض.

قابلية تحويل العلامة: أى استعمال المفردة الدرامية
 في أكثر من معنى، استناداً إلى قدرتها على الإيجاء
 بأشياء أخرى.

 آ عابلية التصدير والتركيب الهرمى في المرض الذي يتم من حلال (التركيز، الإظهار، التغريب) وبناء الأجزاء بهدف شد الانتباه.

لأيقونة: المبدأ الذي يتحكم بالعلامات الأيقونية هو
 الشبه، فالأيقونة تمثل موضوعها أساساً بواسطة
 الشبه القائم بين حامل العلامة ومدلولها (أى شبه

بين العلامة وموضوعها)، لأن كل شئ يستخدم يوصف علامة يجب أن يكون شبيها لشئ يمكن الواقع. وفي المسرح سا من شئ يمكن أن يكون أيقونة المحضة أو شاهلاً المحضاة أو رمزاً المحضأة، لأن المسرح ميذان كامل تتحقق فيه كل هذه الأنواع وتقوم على أساس الاتفاق (من داخل المحمل أو من خلال الواقع المميش)، لها انرى أن للأيقونة مراحل وأنواعاً:

اولا:

كون مبدأ النشابه مطابقاً جداً ومبنياً قطعاً على أساس الانضاق، مما يسمح للمشاهد بأن يقيم النمائل الضروري بين ما قام وما يقوم.

ثانيا :

الأشياء التي تمثل ذاتها. لهذا نرى أن الأيقونة تقوم على ثلاثة عناصر:

أ الصورة أو التصوير الإيهامي (أي العرض كأنه صورة مباشرة للعالم الدرامي)

ب ــ التخطيط، وهو أن يكون الشبه مفترضاً عوض
 أن يكون ظاهراً.

ے .. الاستمارة: وهو أن يكون الشبه بين العلامة والموضوع يتالياً، إيماءة أو حركة، بهدف إعطاء بنائل تدل على الكان دون التصريف يه (مثل ساحة حرب يتم التعريف بها من خلال حركات المركة)

٨ _ الشاهد:

علامة ترجع إلى الموضوع الذى تدل عليه حقيقته يفعل كونها متأثرة به حقاً، أى ما يظهر وبدل على خصائص الشىء (حركة .. صوت .. صورة)؛ مثلاً الماصفة يدلل عليها بصوت الربح التى تساعد على الإفادة من الشاهد في شد انتباه المشاهد.

٩ _ الرمز:

الملاقة بين حامل العلامة (الدال) والمدلول اتفاقية شرطية وغير معلماته أى أن الرمز علامة ترجع إلى الموضوع الذى تدل عليه حقيقته بفعل قانون. وكثيراً ما تشارك الأفكار العامة في صيافته، وينظر المشاهد إلى أحداثه على أنها تقوم مقام أشياء أخرى غيرها استنادا إلى الاتفاق.

إن الملامة في المسرح من أجل أن تتكامل عمتاج إلى تعاون فواعل ثلاثة: موضوعها، وتعبيرها (التعبير هو الفكرة التي تعمدر عن العلامة)، ومنجزها أو أي شئ يسمح للمشاهد بتشكيل صورة أو ما شابه ذلك عن المرضوع المثل.

١٠ _ الاستعارة والجماز:

أى استبدال العلة بالمعلول والسبب بالصبب، وإما أن تكون استمارة المجاز بالمجاورة أو مجاز الجزء من الكل، لأن العلامة المسرحية كثيرا ما تكون مجازية؛ لأنها تأخذ الجزء وتعبر به عن الكل.

١١ _ الإبانة:

أى عرض الأشياء أمام الجمهور بالإيضاح أو بالتعريف بالمثل بدل الوصف والشرح.

إن للمسرح علاقة فريدة بين داله ومدلوله؛ إذ غجد في العرض المسرحي أن المرمل يتخبر ويكون أكثر من فردة حيث نرى أن الدال في النص يكون على مشال مرسله، ومرجعية المدلول في العرض على مثال متلقيه، كمما أن العرض المسرحي هو في الوقت نفسمه دال ومدلول خدالق لومانه ومكانه الخاص، ومؤثر في زمن المتلقى ومكانه. ويمكن تصميم ذلك بالشكل التالي:

أــ المرسل ومرجعية الدال.

ب ــ المتلقى ومرجعية المدلول.

ج - العرض المسرحى - الزمن - المكان، وللعرض ثلاثة مراجع: الأول باللغة والشاني باللسان

(شكل لغوى تم إنجازه بالمسوت) والشالث بالجسد.

إن ألشاهد، لكى يتسوصل إلى الدال المسرحى المسوتى الذى يجمّع بين العالقة المسوتية والأعاة المرجمية، يجب أن يتوفر لديه، خصبوصا عندما تكون لفة المسرحية فصيحة ـــ أو لفة الكتابة ذاتها:

 ا سمعرفة داخلية: بمعنى أن يعرف الفصاحة والعلم بالأساليب والمفردات كمما يدركها المشاهد والسامع، وكما يقال أو يلقى الكلام.

٢ ... معرفة خارجية: الكيفية التي يقال بها الكلام - الإلقاء - أي الوقوف على المعنى عبر وسائل الإلقاء؛ لأن النص المسرحي يفقد داله بمرسله وبيدأ بتكوين دوال جديدة، لأن الحوار في النص المسرحي يكون صورة على مثال مبدعه وليس على مثال قائله. إن هذه الازدواجية قد تحدد المثل في تجميد الشخصية على أنها صورة لكائن غير مألوف عبر اللغة الفصيحة وإلى كاثن اجتماعي عبر اللغة الحكية، لأن اللغة المحكية تلعب دوراً مهماً في تحقيق الوجود الاجتماعي؛ حيث نرى أن المثل يكون في الأولى كائنه النصى وفي الثانية كائنه الشخصي، أي أن الممثل يتحد واللغة المحكية ويكون أكثر قرباً بتجسيده للدال، لهذا يقوم المثلون في العرض المسرحي بتعيين الأشياء التي تشكل هذا الواقع وتكونه، ولكن الواقع في للسرح يختلف؛ فقد لايكون الواقع هو الفعل الحياتي لأن اللغة التنفيذية تستطيع أن تبنى العالم وتخيل إليه. هذا يعني أن اللغة أو الحوار أو الكلام المسرحي يستطيع أن يمنحنا واقعاً متخيلاً، لأن اللغة في المسرح لاتربط في المسرح بين اسم وشئء ولكن بين صورة سمعية ومفهوم ذهني، وهنا يتساوى الوجود الممكن والوجود العقلي.

إن الخطاب المسرحى يقوم على مكونات ليصال أساسية؛ إذا أخذنا رأى ياكوبسون حول مكونات الإيصال التى هى مجموع العناصر الداخلة فى عملية الإيصال،

التي يمكن أن نقسمها بالمسرح بالشكل التالي: (مرسل، رسالة، متلق).

إن مفهوم المرسل في السرح يمكن لنا دراسته من خلال مجموعة المبدعين والفنانين في العرض المسرحي، اللين يقودهم الخبرج، لأن الخبرج في المسرح هو الذي يعمل على إيهال رسالة العرض ويقوم عمله على عناصر مسهسته هي: النص، المؤلف، الممثل والمسمسين، والمدربين، أما الرسالة (العرض المسرحي)؛ فهي تقوم على مجموعة بني يمكن أن نقسمها بالشكل التالي: وموسيقي ونعلة إخراجية، أى البني التي يقوم عليها العرض المسرحي، وهي:

البنية الجزء:

تعنى كل منا يشتــمل على (الأدب، النص، الموسيقى، الرسم، التمثيل ... عناصر بصرية وسمعية ــ والجمهور)،

البنية الكل:

تعنى كل ما يشتمل على مفهوم (الوحدة الفنية) التي هي أجزاء إدراكية غير مادية مثل:

- أ _ القعل الثرامي.
- ب ... الشخصية الدرامية.
 - ج _ الحبكة الدرامية.
 - د ـــ المكان الدرامي.

إن البنية المسرحية هي يني إدراكية ومانية، والأجزاء الإدراكية منها يمكن تخليلها وتفسيرها، أما الأجزاء المادية _ الجميهور، الممثل، النص، الفضاء المناصر البصرية والسمعية؛ فيمكن الإحساس بها وإدراكها، وكذلك يمكن تخليلها وتفسيرها، فالبنية تمنى _ الحقائق _ الافتراضات الفلسفية؛ لأن البنية الكلية في عمل واحد تكون أكثر من خلاصة ميكاتيكية شعريات أجزائها، ما دامت تساعد على ظهور صفات جديدة.

إن مفهوم البنية يتصل بالحالة التى تتظم فيها عناصر أى شئ بوصفه «كلاسا»، فالبنية ليست نائج عناصرها الجزئية فقط (هذا فهم جامد للبنية) بل هى السلاقة بنين الأجزاء المنفردة أيضاً. والبنية لها عناصر جزئية ولها وصف، ولها عناصر من للذة ولها عناصر غير مادية يستدل عليها، ولها عناصر جزئية، وعناصر كهنوتية ثابتة، وعناصر تبعية، وعناصر مهيمتة، كما أن لها نسقاً خاصا ينظم عناصرها، وللبنية وظهة وسهاق: الما أو إلى السياق أو إلى القرائن. ووظيفة البنية تنقسم قسمين:

أ_ وظيفة جمالية.

ب _ وظيفة اتصالية.

إن للبنية أشكالاً تتسع فيها دائرة البنية كى تضمل البنية الأكبر (كالبنية الاجتماعية). والبنية في الممل الفنى تتصل بالبنية الأوسع (مثل البنية الاجتماعية) بواسطة الدلالة أو الإيماءة الدلالية (الوحدة الإدراكية للتكوين الدلالي)، كما أنها تخضع للسياق السيامي والاجتماعي.

فعالية المشاهدة المسرحية

والواقع الاجتماعي

تمرق الشاهدة المسرحية على أنها دمج وعينا بمجرى الموض المسرحي، وتقوم على أساس التفاعل بين ما هو ملفوظ ومتحرك ومسموع وما هو متخيل أو ساكن في الذاكرة من تجرية معيشة أو مكسبة، متحركة في النموذج الداخلي للمشاهد الذي يحتوى على صورة حركت الظاهرة الواقعية المدركة والمحسوسة، حيث المعنى أو القصد المتولد من خلال الفكرة المستقلة لمكونات المرض المسرحي، التي يمكن أن نطلق عليها فعالية الخطاب المسرحي، وللمني أو القصد هنا لايعني معنى أو قصد الأجزاء في العرض أو الجزء الأكثر أهمية، مثل قصد الأجزاء في العرض أو الجزء الأكثر أهمية، مثل

النص أو بناء المنسهد المسرحي، أو إعدادة ربط المعنى أو والمستحصية المعنى أو والقصد بالشخصية المعنى أو بالمؤلف أو بالمؤرج، بل بقصد ومعنى الخطاب المسرحي وتأثيره وما يحدله من فعل وجدائي وحسى وكيائي، يكون الأساس في بناء المسارف والمتركسات الحسسية وتأسيس معنى جديد للظاهرة لدى المشاهد أى بتأسيس مقيلته، لهذا فقرض:

١ ـ أن يكون الوعى دائما وعي شيع ما.

۲ ـ وأن تكون أفضل طريقة تتصدور بها الوعى (الفبحل الذى به يقصد أو يمنى أو يتخيل أو يتصور) الفاعل (أى المشاهد) موضوعا يعيه، وبللك يدخل بالموضوع ذاته فى الحيز المعروف فى شكل تصور بديهى أو صورة ذهنية (ويليم راى، ۱۹۸۷، مس17).

فكل حالة من الوعى أو اكتشاف المنى والقصد، تفترض وجود مشاهد وعرض مسرحى يؤلف كلاهما الآخرء ويظهران في صيغة الخطاب المسرحى المتكون من فعل المشاهدة ويتيتها والعرض المسرحى بفعله وينيته، حيث ثجد أن المشاهد هو الذي يحدد أهمية الخطاب المسرحى ودلالاته.

إن العرض المسرحي الذي يبنى خطاباً مسرحياً يجب أن يعتمد على فعل من أفعال الوعي وبنيته، كي يحقى تواصلاً بين وهي المشاهد وفوضوع وقصد ومعنى والمساكلية المُقدَّمة على المسرح؛ فالواقع المعروض قد يحمل موضوعاً واحداً أو معنى واحداً أو قصدا الدى الجميع مبنى على موضوعة العرض، أو قد يحمث بكتشف في الخطاب المسرحي عدداً هاتلا من القصدية التي تعمل على تراكم في المرقة وتفجير القبرة على التأويل والتفسير بهدف الوصول إلى الغاية نفسها أو الوصول إلى قراءة جديدة للعرض، حيث يحدث أن يقرأ الموسود أن يقرأ المرضوع الموجود في داخله من خدال رموز المشاهد الموضوع الموجود في داخله من خدال رموز

المرض وشفراته وبواعثه، وذلك عندما يحمل الخطاب المسرحي معنى يفيض عن حدود القصدية المباشرة، وعتدما يمتنع العمل المسرحي عن أن يعطى نفسه بكل بساطة وسطحية، حيث نلاحظ أنه كلما استفز العرض للسرحي مشاهده من خلال الخطاب المسرحي زاد إمكان التأويل لقصنية العمل الفنى ذاته، لأن الأشكال القائمة في ذهن الإنسان يستحضرها للشاهد مرة ثانية بهدف الإدراك والمقبارنة والحوار، أي إظهار المعنى والقيممة لما يرى ويسمع. لأن الإنسان يبحث دائماً في الممل الفني عن شيء ما افتقده في حياته، وهذا ما يبرر مثلا تجاح مغنى أو مغنية ريفية تعمل على أداء الأغاني المرتبطة بالبيئة والطبيعة والانتماء الاجتماعي المتوارث في الريف، وتخاول أن تعمل على إعادتها وصياغتها من جديد وتسويقها إلى مجتمع المدينة الذي هو خليط أجيال من المهاجرين المرتخلين من الريف والجبل إلى المدينة، إن هذه الأجيال التي فقدت الأشياء الكثيرة من حياتها مع الطبيمة والعمل والغناء والتقاليد، وحتى العلاقة الإنسانية وما تصمف به من حب ومودة وتضامن وعطف. ولاعتقاد ابن المنينة أنه لايستطيع استرداد ما فقده منها، فإنه يقوم بتعويضها في الأغيبة الشعبية في اللحن والكلمات وحتى الأداء والزى والتعبير والطقوس المنقولة إليه من خلال إعادة إبداعها، كأن زمن الرحلة لم يفقد من الأشياء شيئاً على الإطلاق، لهذا تحد أن للعملية جوانب عدة إيجابية إذ استطاعت أن ترتقي بالخطاب الفنى إلى مرحلة معرفية متقدمة، وإلا ستكون تعويضا سلبيا يقود إلى تدنى الجانب الثقافي والحضاري في المدينة، ويبقى الذوق في حدود وهم إعادة التوازن فيتدنى أسلوب الإبداع وصياغته، وبهذا تفقد المدينة جزءاً من حضارتها على حساب توسع انتشار المعرفة المتدنية لحالة الريف. واستناداً إلى هذا السعبير يجب على الفنان أن يعمل على استشمار هذا الجانب في إغناء العمل الإبداعي بنظام معرفي منتم في أصوله ومشقدم في خطابه.

الصادر والراجع

الملات

- ١- يتر بركاتريث، السيمياء في المسرح الشعبي ترجمة أوبر كوريه، والآداب الأجنية نصفو عن انخاد الكتاب العرب، دمشل موريا العدد 10 السنة الثانية عشرة 14/0 - 2.6 م
 - ٢ _ ى.س. ز. ستيهاتوف ما السهمهائية _ ترجمة قاسم للقائد_ دالمرفقة؛ السنة ٢٠ ، العدد ٢٣٥ ، ١٩٨١ .
 - ٣ .. عوني كرومي أطروحة في المسرح العواقي القديم .. مجلة والأقلام، وزارة الإعلام، يغلك، العراق، السنة ١٩٧٩، ص٣٠.
- ٤ _ كارل غوستاف. يرغ، السيميائية التفسيرية الصوفية، ومزية التحول _ ترجمة نهاد عياط، اكتابات معاصرت، المدد ١٧ .. الجلد الثالث عام ١٩٩١، بيروت،
 - ه _ الحطاب الإيديولوجي العربي (مجموعة دراسات مجلة دالوحدة المدد، ٧٥، السنة ١٩٩٠.
 - ٦ _ جندريك غوستاف هوتتري، ديهاميكية الإشارة في المسرح ترجمة أومير كروبه _ مجلة والأداب الأجبيةه، العدد ٥٠ _ السنة ١٤ _ ١٩٨٧ ص ١٠٠
 - ٧ _ جان بياجيه، الخصائص والأسس والمعرقية ، لعلوم الإنسان ، سجلة فالفكر العربيء، العدد السادس، السنة الأولى ١٩٧٨ ، طرابلس ، ليبيا.
 - ٨ _ فرانشيك دياك، البيوية في المسرح _ مساهمة مدرسة براغ _ ترجمة سامي عبد الحميد ، دمجاة الأداب الأجية، ، بنداد، العراق.
 - ٩ _ باريس بالزر، صيميولوجيا السرح ، ترجمة أحمد عبدالفتاح ، مبلة دالقاهرة؛ المدد ٩٥ ، ١٩٨٩ ، مر٨٥.
 - ۱ ـ هنري وايز : منهوونوجو تنصرح : ترجمه احمد خصصت : صبته منسرته نصد ۱۰ ت ۱۰۸۰ ؛ صرفت. ۱ ـ هنري والد، مقابلات ميميوطيقية بين المسرح والسينماء ترجمة عبدالتني دارد ، سبلة فالقامرته : المدد ۱۹۸۰ ، ص.۳٤.
 - 1.1 .. ينه ويليك، النظرية الأدبية والاستطيقيا، عن مدرسة براغ ترجمة محمد عصفور ، مجلة والأداب الأجدية ، بغداد ، العراق.
 - ۱۰۱ ــ رينيه رينيت؛ انتقريه ادديه واد مصيفيه؛ عن مدرت براع ترجمه محمد حصور ؛ صحه ۱۱۰ تب ۲۰ جبيمه ۲۰ بصح ۱ مترت. : ۱۲ ــ روبرت شراره النفي والعالم والناقد ــ ترجمة ــ قخرى صالح.
 - 11 _ تادوز. كافران، العلامة في المسرح ترجمة ماري إلياس، مجلة «الحياة المسرحية» العدد ٢٤ _ ٢٥، ص ٣٠.
 - 11 _ يادور. الزراع العادف في المسرح ترجمه حال قصاب حسن، مجلة دانجاة السرحية المتد ٢٤ _ ٣٠ ء ص44.

الكتب

- ١ _ رومان ياكبسون، أقكار وآراء حول اللساليات والأدب ، دار الشؤون الثقافية بنناد، المراق، ١٩٩٠ .
 - ٢ ـ جان دولتيو ، موميولوجية المسرح ۽ ترجمة حافظ الجمالي جـ ١ + جـ ٢ ۽ دمثن ١٩٧٦ .
 - ٣ ـ صلاح فضل، بلاغة اخطاب وهلم النص ، وعالم للمرقاة، عند ١٩٤٤، الكريت ، ١٩٩٢.
 - £ _ قالح عدالبيار، المقدمات الكلاسيكية لمفهوم الاختراب ، يتوسيا ، قيرص، ١٩٩١ .
 - ه .. منذر هياشيء مقالات في الأسلوبية، منشورات اتخاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠.
 - ا _ يول. هير نادى؛ ما هو التقد، ترجمة سائله حجاوى ، دار الشؤون الثقافية المامة ، يقداد ١٩٨٩.
- ٧ ـ كريستوفر نووس، التفكيكية (النظرية والتطبيق) ، ترجمة رعد صدالجليل جواد ، ددار الحوار ، اللاذقية ، صوريا ١٩٩٧.
 - ٨ _ إرتست فيشر، الافتراكية والقن ، ترجمة أسمد حليم، دار الهلال، العدد ١٨٣ ، القاهرة ١٩٦٦.
- و منافعه بيري هيوبرت وهايون، ويرتوك برشت . العظرية السياسية والمعارسة الأدبية ـ همير قرء ترجمة كامل يوسف حسين ، دار الشاورة الطافية المامانة بزارة الطافة
 والإعلام ، بتمامة ، ١٩٨٧ .
 - 10 .. رولان بارت، مقالات نقدية في المسرح ، ترجمة سهى بشور، منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية ، دمنق ، ١٩٨٧:
 - ١١ .. جيرار جينت، مفخل لجامع النص ، دار الشؤون الثقافية النامة، بغداد ١٩٨٥ .
 - ١٢ إديت فركر كيرزوبل، عصر النيوية من ليقي شعراوس إلى فوكو ترجمة جاير عصفور، كتاب أفاق عربية، عدد ١٩٠/١ ١٩٨٥.
 - ١٣ _ كوند أرتوف. أصوات وإشارات ، ترجمة إدوار بوضا، وزارة الإعلام سلسلة الكتب المترجمة ، عدد ٧ ، ١٩٧١.
 - 18 _ رأى، وبليم، المعنى الأدبي من الظاهرائية إلى الطكيكية، ترجمة يؤثرا يوسف عزيز، طر المأمون ، بنداد ، ١٩٨٧.
 - ١٥ ــ اخولنو باسكيز. البنيوية والتاريخ ، ترجمة مصطفى الشناري ، قضايا أدبية ، دار الحلقة، بيروت، ١٩٨١.
 - ١٦ ــ رولان بارت، النقد النيوى للحكاية _ ترجمة أطران أبر زيد، منشورات عوبنات ، بيروت ، بأرس.

عبسبونى كسسرومي

١٧ ــ زياد جلال مدخل إلى السيمياء في المسرح ، وزارة الثقافة الأردنية، عمان ١٩٩٧.

١٨ - كير إلام، مهمياء المسرح والدراما ، ترجمة رئيف كرم ، فلركز الثقافي العربي ، يبروت ١٩٩٢ .

١٩ _ يبان جيرو، علم الدلالة ، ترجمة أنطوان أبرزيد ، متشورات عيدات، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٦.

٢٠ ــ رولان بارت، الأسطورة اليوم ، ترجمة حسن الغرفي ، الموسوعة الصغيرة، بنشاد ، العراق ، ١٩٩٠ـ ٣٤٥.

٢٢ .. علم الدلالة السلوكي ، ترجمة وتقديم مجيد الماشطة .. الموسوعة الصغيرة، ينداد، العراق ، ١٩٧٩.

٢٣ ــ رولان بارث، مبادئ في علم الأدلة ، ترجمة محمد البكرى، دار الحوار، موريا ، اللاذقية، ١٩٨٧.

24 .. يبير جبرو، هلم الدلالة ، ترجمة منذر عياشي ١٩٩٧.

٢٠ _ كصفون مبار، دروس في السيميائيات ، توصية المرقة، دار توبقال للنشر ١٩٨٧.

٢٦ مرولان بارت، دوس السيميولوجها، ترجمة عبدالسلام بنعيد العالى، الدار البيضاء، ١٩٦٨ مـ ٢٠.

Erika Fischer - lichte Semiotik des Theater B and 1+2+3 Gunter Nar Verlag Tuhringen , 1988





أحمد شمس الدين المجاجى *

هناك إجماع من نقاد الأدب على أن شوقي هو رائد المسرحية الشعرية في الأدب العربي (1). ويحاول هذا البحث أن يستكشف رحلة الشعر المسرحي في الأدب العربي قبل شوقي، ليتعرف حقيقة هذه الريادة، فإنه إذا قصد بها ما يقوله طه حسين من أنه منشئ الشعر التمثيلي في الأدب العربي(٢) فإن ذلك لا يمثل واقع الشعر المسرحي، أما إذا قصد به أنه الشاعر الذي أكد الشمر في عالم المسرح وأدخل الشعر المسرحي عالم الأدب، فإن ذلك يمثل واقع الدور الذي لعبه شوقي في الشعر المسرحي، وهذا الدور مازال موضوع تساؤل كل الآراء النقدية التي وجهت لمسرح شوقي الشعري. إذا لم تكن ريادة شوقي بهائًا المعنى فريدة في الأدب العربي، فإن كثيراً ممن حاولوا بخربة المسرح الشعرى بعده كانوا أيضا رواداء حاولوا أن يشروا عجرية المسرح الشحرى ويطوروها. غير أنهم جميعًا جعلوا من شوقي محور الارتكاز، سواء في الفاقهم معه أو في اختلافهم عه.

وكان كثير منهم غافلا عن أن شوقى نفسه كان يرتكز على تجارب سابقة عليه، وعلى تجربة غيط به لم يكن يرد أن يخرج عليها بقدر ما كان يريد أن يضع نفسه في خضمها، ومن هناء فقد صبت حركة المسرح الشعرى السابقة عليه في أهماله، كما أخدات حركة المسرح الشعرى تحاول أن تخرج منه أو عليه، فمحاولة المعلور والتجديد هي في الوقت نفسه محاولة للثيرة على أوليات للمسرح الشعرى والتخلص من تأثيره أو المودة إليه.

عرفت اللغة العربية المسرح بشكله الغربي عام ۱۸٤٧ م^(۲)، حين أنشأ مارون النقاش مسرحه في مدينة بيروت، وقدم عليه ثلاث مشرحيات، هي (البخيل) ولأأبو الحسن المفغل) و(السليط الحسود).

وقد توقف مسرحه سنة ۱۸۰۱ ، [لا أن التحثيل لم يتوقف في العالم العربي ، فقد كان البداية ولم يكن النهاية ، ففي دمئق تكونت سنة ۱۸۲۵ فرقة أحمد أبي خليل القباني ، وظهرت في القاهرة سنة ۱۸۷۰ فرقة يعقوب صنوع التي توقف بعد موسمين مسرحيين ، لم

أستاذ الأدب، قسم اللغة العربية، كلية الآداب بجامعة القاهرة.

وفدت على مصر فرقة سليم النقاش سنة ١٨٧٦ ، وهو التاريخ نفسه الذى قدم فيه اليازجي مسرحيته الشعرية (المروءة والوفاء). ومنذ هذا الباريخ لم تتوقف حركة المسرح العربي. وفي سنة ١٨٨٤ وقد على مصر من دمشق أبو خليل القباني ليضيف إلى مسرحها حياة جديدة. وفي سنة ١٨٩١ كون إسكندر فـرح فـرقـتـه المسرحية التي شاركه فيها سلامة حجازي. وألف شوقي في أكتوبر سنة ١٨٩٣ وهو في باريس أول مسرحية شمرية له وهي مسرحية (على بك الكبير) وطبعت سنة ١٣١١هـ (١٨٩٣). وكستب بمسنها سنة ١٩٠٧م مسرحية (البخيلة) وفي منة ١٩٢٧م مسرحية (مصرعُ كليوباترا) التي أكدت دور شوقي في المسرح الشعرى الذي دعمه بعد ذلك بكتابته ست مسرحيات أحرى، مما أدى إلى أن يتبابع نقباد الأدب العبربي مسسرح شوقي بالدراسة، ومع أن العقاد حاول أن ينال منه في مسرحيته (قمبيز) في كتابه وقمبيز والريادة لهما في الميزان، كما يقاول العقاد⁽¹⁾، فإن رأى العقاد هذا لم يؤثر على رؤية النشاد وجمهور الأدب العربي دور أحمد شوقي في المسرحية الشعرية؛ إذ عدوه رائدًا لها. وأن تتم معرفة حدود هذه الريادة إلا بشعرف علاقة المسرح العربي بالشعر، ولا يتم تعرف هذه العلاقة إلا بالعودة إلى فنون التمثيل الأولية التي عرفها العرب، وهي ما يمكن تسميتها بفنون الفرجة العربية، ففنون الفرجة العربية هي التي أسهمت في ميلاد المسرح العربي، الذي استعار من الغرب الشكل وأضاف إليه المضمون والصياغة والإطارء واستمد هذه الإضافات من تراث الفرجة الممتدة جذوره في التاريخ العربي، وفنون الفرجُّ العربية هي التي أسميها بأوليات المسرح أو المسرح الشعبى، هذه الفنون كانت على اتصال وثيق بفن الشعر ولم تنبت عنه.

وعند النظر إلى الشعر وعلاقت بفتون الفرجة الشعبية في المالم المربى، يمكن تخديد هذه الفنون بخمسة أنواع: التعزية، والضبطوك، والقره قوز، وخيال الطل، ورواية السيرة.

واالتعزية، تمثيلية تعبر عن طقس احتفالي ديني خاص بمقتل الحسين (رضى الله عنه). تبدأ هذه الاحتفالات في غرة المحرم، وتنتهى في العاشر منه. وهي تمثل حياة الحسين، وكل فعل أو حركة فيه تمثل حدثًا من أحداث مقتله؛ فلا تتم الأفعال والحركات في حفل التعزية بشكل عشوائي، وإنما هي أفعال وخركات مقصودة، فالحفل كله يستعيد لحظة الاستشهاد ويقدمها لجمهور المتنقين. والمشتركون يمثلون الشخوص المشتركة في هذه اللحظة؛ فهي طقس يستعيد الماضي ليعيش الحاضر، ويمتد به في المستقبل تكراراً لهذه الحادثة التي تميش في قلب الشيمي وعقله؛ فقد استطاعت جند الظلام أو الشر أن تهمزم جند النور أو الخير هزيمة ساحقة ولكنها مؤقتة، فيما يرى هذا الشيعي، وكان على الجموع أن تستعيد هذه الحادثة لتعبر عن تفكيرها في هزيمة الحسين، وتستعيد وقفتها مع النور والخير.

ولقد تطورت هذه الاحتفالات من الأوراد وقصائد الرثاء التى كانت تلقى فى كربلاء فى ذكرى مقتل الحسين و يحكى قصة استشهاده، وكانت هذه القصائد تسمى فالمقائل، وكان يتبع هذه القصائد أداء تمثيلى رمزى يشارك فيه الجمهور^(٥). وتطور هذا الشكل ليصبح احتفالاً طقسياً أداثياً يمرز إلى عالم الحسين لحظة القتل، فم خرج منه فى نهاية الاحتفال فى يوم العاشر من شهر الحرم، يوم عاشوراء، التمثيلية الطقسية التى تسمى بالتمزية، والملاحظ أنه لم ينشر عنها نص باللغة العربية.

وقد نشر رفيق الصبان ترجمة عربية لبعض نصوص التحدية الملاحقة بكتباب محمد عزيزة (الإسلام والمسرح)⁽⁷⁾. وقد يبدو من هذا أن العرب لم يمرفوا تعزية الحسين لعلم وجود نصوص عربية مدونة لها، وليس هذا الحسيخ فقد عرفت وأنا في البحرين أن هناك تمثيلية كأملة تشبه ما ورد في نصوص التعزية التي ترجمها محمد عزيزة وقد كان أهل البحرين بعد الاحتفالات

بمقتل الحسين يتجهون إلى إحدى المناطق في البحرين ليشاهدوها، وقد توقفت هذه التعزية في صورتها هله في السبعينيات من هذا القرن، أي أن توقفها حديث، يينما مازالت تعيش في ذاكرة الكثيرين من أبناء الشيعة. وإذا نظرنا إلى هذه التعزية التمثيلية أو إلى الطقس الاحتفالي المام المقتل الحسين، فإننا نجده يؤدى في معظمه شعراً غنائياً في رئاء الحسين، وإننا نجده يؤدى في معظمه شعراً يروى مقتله، فالشعر هو الأساس الذي يبنى عليه العلقس الديني التمثيلي.

واحتفالية التعزية تمثل وجها من أوجه الطقوس الدينية المرتبطة بالشيعة. وهناك وجه آخر لاحتفالية دينية أخرى ترتبط بأهل السنة، ويمثل اسمها اختلافا جلريا مع الشيعة، وهي احتفالات المولد. فإذا كان طقس التعزية يرتبط بموت الولي، فالمولد ليس احتفالا عشوائيا وإنما هو احتفال مرتبط بميلاد الولي، وكل حركة فيه تماثل حدثا في حياة أأولى، ويبدأ الطقس في معظم احتفاليات الولى بحركة الجماعة مع محمل الولى من مقامه أو قبره، وتأخذ طريقها في شوارع القرية أو المدينة، لتدور حولها دورة تماثل حركة الولى في حياته، وتقف جموع الشعب بكل فئاته لتماثل عالم الولي. وفي كل ذلك يأخذ الشعر طريقه للاحتفال؛ فأناشيد الجماعة والذكر لا تتوقف حتى يعؤد المحمل إلى المقام، وتكون عودة المحمل نهاية الاحتفال، لتبدأ الجماعة حياتها بعد ذلك وقد شاركت في إرضاء وليها والشعور بأتها مرتبطة بقداسته، وقد تكون آخر كلماتها دعاءً شعرياً.

فحركة المولد هي شمر وحركة تمثل قصا يعبر عن حكاية الولي، كما أنها قد تسرد شعراً مع هذا التماثل في الحركة، هذا فضلا عن أن الجماعة كلها تقوم فيها بدرر تمثيلي

وإذا كانت التحزية والمولد يمشلان طقسا دينيًا مقدمًا بالنسبة إلى الجماعة الشمبية، فإن الزار يمثل طقمًا ولكنه غير مقدم. فالتعزية ترتبط بالإمام، والمولد يرتبط بالولى، أما الزار فهو يرتبط بالجن، فهو احتفالية

يراد بها إرضاء الجن القرين، وفي هذا الطقس تتحول المعتقدة في الزار إلى عروس في ليلة جلوتها تقام لها طقوس الزارة والكودياء تساحدها جوقة من العازفين والمشدين، ويعتمد هذا الأداء على الشمر الغنائي وحركة الرقص التي يدخلها المعتقدون في المعارفة بينهم وبين الجن، وحتى الذين يجلسون قاصدين المغربة، يصبحون جزءاً من هذا الطقس، فالموسيقي قوية لتذخل الحلية وتصبح جزءاً من إطار الجماعة في أدائها للاحتفالية، فالزار هو مسرح احتفالي تصبح في الجماعة للحضاتة، فالزار هو مسرح احتفالي تصبح في الجماعة كلاحتفالية، فالزار هو مسرح احتفالي تصبح في الجماعة كلاحتفالية، فالزار هو مسرح احتفالي تصبح في الجماعة كلاحتفالية، فالزار هو مسرح احتفالي تصبح فيه الجماعة كلاحتفالية، ما الراسة على الأعلى الشعرى.

ولا تضرح تعشيليات الهبطين كشيراً عن دائرة الشعر، وإن كنا لا نعرف عنها إلا ما كنه إدوارد لين في كتابه (المسريون المحدثون: شمائلهم وعاداتهم في القرن التاسع عشر⁷⁰⁷، وما قدمه عن الهبطين يمثل الفترة التي شاهدهم فيها في الثلث الأول من القرن التاسع عشر، وقد عرفهم بأنهم:

ومثلون يضحكون الناس بنكات مضحكة حقيرة. وكثيرا ما يرون أثناء الدفلات السابقة المصهدة للزواج والطهور في منازل العظماء، وأحيانا في ميادين القاهرة العامة، حيث يجمعون حولهم حلقية من المشاهدين، وألمابهم لا تستحق الذكر كثيرا، وهم على الأخص يلهسون الجمسهور وينالون ثناء، بفكاهات عامية وأعمال فاحشة، ولا يوجد نساء في فرق المحظين فقوم بدورهن رجل أو صيى في نياب امرأة (١٨).

وهذه المسورة به إذا تركنا حكمه عليهم ... تنطيق تمام الانطباق على فرق الجوالين التركية المعروفة باسم Orta Ouiinu . وقد كان لهذه القرق الجوالة في تركيا شميية واسعة بين جميع كنات الشمب وطبقانه، حتى إن

السلطان تفسسه كمانت تلحق به فرقة من هذه الفرق الجوالة وهو في ساحة القتال لتسليته بعد لحظات الحرب المعرجة (٩)

وإذا حاولنا أن نقارن بين «الأورنا أويدو والمجين، وجدنا أن الأولى تمثل المسرح التركى المرتجل، والثنائية تمثل المسرح العركى المرتجل، والثنائية تمثل المسرح العربي المرتجل، فالصورة التي قدمها لين تؤكد أن ما يقدمه الهيظون هو من نوع المسرح المرتجل، الذي يحفظه الممثل شفاها، وبقدمه معتمداً فيه على الذاكرة وعلى التغيير في النص بحسب ما تقتضيه الماقف.

وإذا كانت هناك فرقة تخصص لتسلية الخليفة في الحرب أو السلم، فإن النصوذج الذي قدمه ولين ه هو عرض لتمثيلها قدمت أيام الباشا ألناء الاحتفال بختان ولد من أولاد، أي أنها كانت ضرفة بسلى الباشا ورجلابه.

ولا نستطيع أن تحدد اللغة التي استخدمت في هذا النمر؛ فهو بالصورة التي قدم يها. تطبيلية هزلية، غير أتنا تستطيع أن تحدد دوراً للغناء فيها. فلين يلاكر أن هناك خمسة أشخاص من شخوص الرواية يظهرون أولاً في هيئة موسيقيين وواقعين، ويمد إليل من الطبل والرقص يظهر الناظر ويقية الممثلين، وينقلب العازقون بعد ذلك إلى ممثلين يقومون بأدوار الفلاحين 12. عالم الخيطين، هناء أقرب إلى عالم القره قوز يتداخل فيه التمثيل والعناء والنشر والشمر، فالطبل والزمر والرقس لابد أن يصاحبها المناء، فالنناء هنا جزء لا يتجزأ من عملة الأداء التمثيلي لمسرح الارتجال العربي.

والغرب أن هذا اللون الشعبي للارتجال لم يحفظ لدا، ولا نعرف متى توقف، ولا كيف توقف. غير أن هناك صدورة أقدر إلى المسرح الإرتجالي لأعسمال المبنطن، وهم جماعة والأدبانية التي كانت ترترق بارتجال الشعر. وقد قامت بين عبد الله الديم وجماعة

منهم في مدينة طنطا منافسة على قرض الشعر، فكان النديم يصارض ثماتية منهم، وقد وقلفت جموع من الناس تمد بالألوف، والمساكر تدفعهم عن المتناظرين، وقد استمرت المناظرة ثلاث ساعات. وكانت شروط هله المناظرة أن من تنحح أو بلع ريقمه وسكت بعد فراغ صاحبه عد مغلوباء وأتهم إن غلبوا النديم حصلوا على ألف قسرش، وإن غلبمهم النديم ضمرب كل واحمد من الثمانية عشرين كرباجًا (١١١). هذه المحاورة هي الصورة الوحميمة التي وصلتنا عن محاورات الأدباتية، وهي بشكلها هذا محقق صورة من صور الارتجال التمثيلي، مجموعة من المؤدين تقف أمام جمهور مراقب متمتم يما يحدث، لا يمثل طرفا في الأداء، ولكنه يمثل طرف التلقى في التمثيلية المرتجلة لشعراء مرتجلين للشعر، لاتأخذ بعدها إلا بالشعر ولا تكون لها قيمة لدى المتلقين إلا حين تتم شعراً، وفعلها الوحيد مبنى على رغبة كل فريق في تحقيق الانتصار، وهذا بعيد عن فن المجنظين الذي يقترب إلى حد كبير من فن خيال الظل وإن اختلف معه في الأداة، وهي المثل.

وخيال الظل مصطلح كان يطلق في الغرب على نوعين من أتواع المسرح الأولى أو الشميى العربي. فالأول هو «القره قوز» والشاني ما يسمى عندنا بخيال الظل. ومستحد كلا الفنين في أدائه على المراس، غير أن والقره قوز» تظهر فيه المرائس أمام الجمهور.

وتشيابات والقره قوزه هزليات تستغير ضبحك الجمهور بما تقدمه من نكات وموضوعات ساخوة من واقمهم، يتخللها الفناء والرقص، مع ملاحظة أن الرقص توقف عن مصاحبة القره قوز الآن، ولكنى شاهدته في مؤلسي: تصاحب والقره قوزه واقصة، بالإضافة إلى فرقة موسيقية في مواجهة والقره قوزه تخاطيه ساعة العرض، وتصاحب والقره قوزه الأن فرقة موسيقية تعتمد على الطبلة، يخلس أمام الحاجز الذي يظهر منه والقره قوزه، وقبلاً الخارة بتحرش رئيس الفرقة الموسيقية بالقره قوزه،

فيدور حوار بينهما يصاحبه عزف الفرقة وطناء دالثره قوزة ، وتتكون هذه الأغاني من مواويل شعبية تشكو الزمان والأيام، أو تعجد الحب، أو تنقد الواقع بشكل ساخر، وقد تخورت الأغاني الشائمة بطريقة هزلية تمتع الجمهور وتثير ضحكه، فهو في يخطط فيه الشر بالثمر، كما يختلط فيه المناء والسود المؤدى بطريقة تلقالية ساخرة.

ويختلف خيال الظل كثيراً عن والقره قوز، كما يتفق معه في الكثير، فما كان يقدم منذ عهد قريب يلتقي مع «القره قوز» في السخرية من الواقع واختلاط النشر بغناء الموال والأغنية الشعبية، ويختلف عن «القره قوز، في أنه لا يحوى شخصية واحدة في باباته، ففي كل باية قصة مرتبطة ببطل مختلف في رسمه عن البابة الأخرى. وقد كان حظ والقره قوز، خيرا من حظ خيال الظل، فهو مازال يعيش بينما يعد الثاني في حكم الترات الغائب ... وإن وجد عدد قليل يستطيع أن يؤديه ... وقد دونت بعض النصوص القديمة عما حفظ لنا صورة من عصر ازدهاره، وأهم هذه النصوص هي بابات ابن دانيال. وشخوص هذه البابات من الدمى تشحرك وراء ستارة بيضاء يسلط عليها الضوء فتظهر خيالات ظلها على الستارة، وما يظهر للجمهور هو خيال هذه العرائس التي تتحرك، ومن هنا اتخذ اسمه دخيال الظل، وللشعر دور بارز في نص البابة. وتبدو فيها بجربة الشعر مختلفة إلى حد ما عن الشعر الغنائي العربي، فهنا جمهور يرى حدثا من خلال الخيال يسمع، وحوارا للشخوص، لذا طوع هذا الشعر للأداء التمثيلي، ولم يتوقف عند النوع التقليدي؛ وإنما نوع فيه بما يساعد على إمتاع جمهور النظارة. وقد دخل في «بابات» الخيال القريض والموشح والدوبيت والمواليا والزجل والكان كان والقوما والبليق والزكالش(١٢). وفي باية (ججيب وغريب)(١٢) تتعدد الأنواع، فسفى البسابة تبسرز القسمسائد والخسمسندات والمربعا*ت*⁽¹²⁾.

فهو يذكر موشحا على لسان صاحبة المسورة تصف نفسها: في بعض البلاد المربية وبالحكواتي»، وكذلك قارئ السيرة الذي اشتهر في مدن كثيرة. ولقد ذكر لين وجود قراء للسير الشعبية، مثل (سيرة الظاهر بيرس) و(سيف بن ذي يزن) و(ذات الهمة)(١١٠).

وقد توقفت قراءة السيرة على الجمهور، وما بقي يبتنا هو مغنى السيرة الخشرف، وهو بدوره ينقسم من حبيث الأداء إلى نوعين من الرواة: نوع يروى السيسرة بالنثر المسجوع الممتزج بالشعرء والنوع الثاني يرويها شعراً. ويسمى الجمهور هؤلاء الرواة جميماً بالشعراء، ويششهر النوع الأول من الرواة في الوجه البحرى في مصرء ويمثلهم الشاعر فتحي سليمان وعلى الوهيدي والسيد حواس، والشاعر هنا يقف أمام جمهوره ممثلا حين يكون حديثه بالتثر، وحين يدخل الشعر في الأداء يتوقف ليغنيه على لسان أبطاله معبرا عن مواقفهم وأحاسيسهم من حب وكره وألم. وهذا الشعر متنوع، فقد يكون موالا، وقد يكون زجلا غنائياً، وقد يكون أفنية من الأغاني الشائعة التي يحور فيها لتلاثم اللحلة التي يميشها أبطاله ساعة انطلاقه بالغناء. وهذا الشعر قد ٠ يكون شعرا خنائيًا وقد يكون سردا وقد يكون قصًا. أما راوى الوجه القبلي ـ صعيد مصر ـ فهو يروى السيرة كاملة شعراً ينشده إنشاداً قد ينني فيه، ولكن ذلك ليس أساسا في عملية القص: وهو في هذا الإنشاد يقوم بدور تمثيلي يعبر عن المواقف التي يرويها. وشعر السيرة قد يكون مبنيا على شكل القصيد، وقد يكون مربعًا أو مخمساً، أو مسيعاً. وقد احتفى السيم ولم يبق منه إلا مرويات قديمة، أما المهمس فالروايات التي تروى به كاملة ولكنها أيضا قديمة، وأما المربع فهو السائد الآن في رواية شعر السيرة، وتبدأ الرواية بمقدمة يجمع بها الشاعر جمهوره من الصلاة على النبي إلى بكاء الدنيا وذمها ثم يدخل في موضوع السيرة.

وتمتمد قرة الشاعر الراوى على قدرته على تقمص حالة البطل، وكيف يجمل جمهوره يعيش هذه الحالة كأنها مرتبطة به برياط شخصى. وهنا ينتقل من الذائية إلى الموضوعية، فتظهر واضحة محاور الشعر الثلاثة: الغناء والسرد والقص.

ولايمكن أن نغفل دور هذا الراوى وتأثيره على بنية المسرح؛ فقد قدم له الممثل والجسهور، كما قدم له الموضوع، والبنية، والنوع الشعرى، وهو التأثير نفسه الذي أحدثته ألوان الفرجة الشعبية في المسرح. ومن هناء نقد ظهر هذا التأثير في المسرح منذ ظهوره في العالم المسرجة أن يتخلي من السهل على من جديد من فنون الفرجة أن يتخلي من تراث عربيق من الفناء والسرد والقص الشعرى بالإضافة إلى الحكاية، حتى ولوكان هذا الهن غربيًا في أصله؛ إذ إنه يعيش في أرض عربية وعليه ليميش أن يانس الشكل الذي يعيش في أرض عربية وعليه ليميش أن يانس الشكل الذي يعيش في أرض عربية وعليه أمكال الفرجة الشعبية العربية. ونحاول هنا أن نخير بعد ذلك المسرح العربي ومدى تأثير هذه الأشكال فيه.

من الفابت، حتى الآن، أن أول مسرحية قدمت على المسرح المربى هي مسرحية (البخيل) المارون النقاع (١١٠). ومهما يكن من تشابه بين عنوان المسرحية وعنوان مسرحية (البخيل) لموليير، فإنه لا علاقة بينهما إلا في اتفاق الاسم. وعند النظر إلى هذه المسرحية يتضح منها أنها يمكن أن تعد مسرحية شعرية، فالنثر فيها المجاود جدا ولا يقارن بدور الشعر فيها، هذا بالإضافة المناء هو الأسام الذي قدم من أجله الشعمر، وقد المناء هو الأسام الذي قدم من أجله الشعمر، وقد والكان كان، وحدد في نهاية المسرحية الألحان التي يجب أن تتبع في غناء أدوارها ، يحتلف في ذلك النثر عن القصيد عن الشعر، فمثلا لحن الحوار بين نادر وتعلى في الجزء عن الشعر، فمثلا لحن الحوار بين نادر وتعلى في الجزء الثاني من القصل الخاس:

ِ تعـــــلٰی: `

با نادر آئست تادر وحسادم بعسداقسة أعجبت حقا فباشر ما يقتسمى برشاقة اذهب لبيستى سنريعا وهى شياعا يسيرا

نادر:

طوعنا فنصبرت خبييرا

قد حدد له وتغمة عجم أصوفه ستة عشرة. شغل مطلمه: يا مفرد الحسن صلبي (ص١٥٣). ولا تخرج بقيد اللحن يقدمها عن ذلك، من تخديد اللحن الذي يجب أن تؤدى عليه المقطوعات، هذا مع أن هناك فروقاً بين هذه المسرحية ومسرحيته (أبي الحسن المغفل) و(السليط الحسود)؛ إذ يقل فيهما دور الشعر، ويتغلب الثير المسجوع عليه، وقد نشر محمد يوسف نجم هام المسرحيات بالملاحق الخاصة بالألحان الأصلية التي وضعها لها مارون النقاش.

وقد تخدد دور الشعر في هذه المسرحيات بالحاور الشلالة، الغناء والسرد والقص. هذا بالإضافة إلى أن, للمسرحيات الثلاث حكاية هي أساس العرض المسرحي المقدم للجمهور.

وهناك محاولة شعرية في المسرح العربي باللهجة الممارية تعد والدة في ميدان المسرح الشعرى، وهي محاولة محمد عشمان جلال، فقد نشر تمصيره لمسرحية موليير (ترتوف) بمنوان (الشسيخ مسلوف) سنة ١٣٩٠هـ/ ١٨٧٣م م أي أن هذا النشر سابق لوفود القرق الشامية إلى مصمر، وهي تجرية ... وإن كانت باللغة العامية ...

غسب للمسرح الشعرى العربي، وقد استمر محمد عثمان جلال يعصر المسرح الفرنسي وينشره حتى سنة ١٨٩٦ ، وقد نشر من المسرحيات لموليير (الأربع روايات من نخب العياثرات) سنة ١٣٠٧ هـ (١٩٩٠) أى بعد سبعة عشر عاما من نشره المسرحية الأولى التي بعد سبعة عشر عاما من نشره المسرحية (الساء المالمات) و(مدرسة النساء) ثم ترجم ثلاث مسرحيات لراسين نشرها سنة ١٣٠١ هـ بعنوان (الروايات المفيدة في علم التراجيدة)، وهي مسرحيات (إستر) و(أفغانية) و(إسكنار الأكبر) ثم ترجم سنة (إستر) و(أفغانية) و(إسكنار الأكبر) ثم ترجم منة وبالإضافة إلى ذلك، فقد ألف مسرحية (المؤلمين) وقد يتشرب سنة ١٩٨٤ ، أي بعد وفاته.

وقد أخضع عثمان جلال لغة الزجل للمسرح، وكان عشمان ذكيا في استخدامه طاقات الزجل السردية والقصصية في المسرح؛ ثماً جعل مسرحياته تبعد عن الغناء، فكانت بذلك متقدمة على كثير من التجارب الشعرية التي جاءت يعده. وقد استخدم وزن الرجز ليتحرك به في حرية، هذا مع ما يعطيه هذا الوزن من حرية في تنوع القافية التي لم يلتزم بها، والتزم فقط بقافية واحدة لشطرى البيت الواحد، ولم يجعل لهذه القافية علاقة بما بعدها؛ ومن هنا كانت حركة الزجل سريمة مطواعة في بناء الحوار، وفي مسرحيته المؤلفة (المخدمين) تتضح صورة ما فعله عثمان جلال؛ فهو في هذا النص أكثر حرية في التعبير عما يريد، إذ إنه ليس مرتبطًا بنص سابق يترجمه أو يقتبس منه، هذا فضلا عن أنه يؤلف بعد أن انتهى من ثماني بجارب في الكتابة الشعرية للمسرح. فقد بهتت الغنائية إن لم تكن قد احتفت، وربما كان ذلك بدافع الموضوع، فهو عن المحدمين وليس فيه موقف واحد يدعو للغناء. وإذا كانت النائية قد فقدت في هذا النص فإن الحركة .. من ثم .. قد ضعفت وأصبحت المسرحية تعشمه على السرد والقصر.

ولقد قلم عشمان جدال الإضافة التى لازمت أعماله، وهى تقطيعه الوزن بين الشخصيات، فالفصل الثانى يبدأ منظره الأول بظهور البيك وشيخ الخدامين وتعلم:

والبيك: (لواجد من الموجودين) فين يا ولد شيخكم؟ أحد الموجودين: أهر فرغلي البيسك: وأنت اسمك إيه؟ أحد الخدامين: أنا اسمى على البيسك: يا فرغلى هوا على سقا مليح الشيشغ: دا بهارى لكن في العربي نصيح؟

وهي التجربة نفسها التي أداها بنجاح في تقسيم الرزن بين المتحاورين، ومثل على ذلك الحوار بين غليون وأنيسة، وهذه الطريقة متواترة في النص وبقية النصوص التي مصرها:

وغليون: بالمين أشوف أليسسة: أيوه غليون: كلام صحيح أليسة: بس إن رضيت تسمم قوادك يستريح غليون: برضه كلام فارغ أنيسة: وليه ما شققه يا تكلبه يعنين والا تصدقه ١٧٧٠.

لقد قدم عشمان جلال للمسرح الشمري خطوة مهمة: بتقطيمه الوزن وبيعده عن الغنائية، وإن كان مازال يرتبط بالسرد والقص وتطوير نصه المسرحي نحو الحكاية.

وقد قلم سليم النقاش حين حضر إلى مصر محمس مسرحيات معربة هي: (أوبرا عايدة) و(مي) و(هوراس) و(الكلوب) و(غسرائب العسند). وقسد قسدم هذه المسرحيات في الموسم الذي مثله على دار الأوبرا في ٣٣ ديسمبر سنة ١٨٧٣م، والمسرحيات معربة قبل حضوره

إلى مصر، لذا، فهي تأخذ موقعها من الناحية التاريخية قبل مسرحية (المروءة والوفاء) التي ألفها خليل البازجي سنة ١٨٧٦ . فقد أكمل سليم النقاش دور عمه، وسار في الطريق نفسه الذي سار فيه عثمان جلال من تقديمه المسرحيات الكلاسيكية، فقلم على مسرح دار الأوبرا في موسم سنة ١٨٧٦ ـ ١٨٧٧ مسرحيتين هما: (هوراس) و(الكذوب). وقد وجه ذلك المسرح طوال القرن الماضي ليقوم الشكل الكلاسي على المسرح والمسرحيين دون أن يتغافلوا شكسبير، ويختاروا من هيجو ما يلائمهم مما يرتبط بعدالم القص البطولي؛ لذا فيإن سليم النقباش لم يخرج عن دائرة تراث الفرجة العربي، ففي مسرحية (حايدة) يأخذ الشعر دورا مهما يعتمد عليه النص. فالنص في لفته الأصلية أوبرا، ولما كانت الأوبرا جديدة ويصعب تقديمها إلى الجمهور العربي، فإنها وجهت التوجيه لملائم لهذا الجمهورء فتحولت إلى أوبريت لتكون مناسبة لتراث الجمهور التلقى لهذا النص. واعتمد النص على الشعر اعتمادا كبيرا، وإن كان دور الشعر فيما قدمه أقل من دور الشمر في النصوص التي قدمها حمه، ولقد استعاض عن جزء كبير من الشمر بالسجع الذي ساد الحوار النثرى عما جعله قابلا للغناء.

وحوار «عاينة» مع امتريس يمثل الصورة المتكررة لهذا السجع الذي يختلط فيه الغناء بالسرد:

۵ عایدة: آه یا مولائی لیس قلی من حدید، لتحمل مثل هذا العذاب الشدید! ولم آنس بعد ما قاسیت من الأهوال فی الحرب الأخیرة، وكفائی قهر؟ آئی صرت عبدة أسیرة، ولولا انعطاقك نحوی ومبلك إلى، لكان بلا شك قضی علی (۱۸۵).

ولا يقل دور الشعر في مسرحية (مي) عن دوره في أوبهت (عليدة) وكمذلك في مسسرحيتي (الكلوب) و(غراك المستحيات جميما و(غراك المسنف). لقد تخولت هذه المسرحيات جميما إلى أوبريتات، كان دورها الخاتي هو الدور نفسه الذي قام به الخناء في بابات خيال الظل والقره قوز. ومم أن

هذه المسرحيات اعتمدت على أصول غريبة، فقد غولت إلى حكاية تمثل على مسرح، فالمسرحية هى حكاية عمسرحة تعتمد على الفناء والسرد، يضاف إليها سيادة الوظيفة الأخلاقية والحكمية ... التى ارتبطت بالقص العربى ... على النص.

ولم تخرج مسرحية (المروءة والوفاء) لخليل السازجيء عن هذا الإطار، ألفت هذه المسرحية سنة المبازجيء عن هذا الإطار، ألفت هذه المسرحية سنة الملاء ، وقدمتها فرقة القرداحي في مصر سنة ١٨٧٨ ، ويصدها الكثيرون أول مسرحية شعبرية في الأدب المنزيي، وإن كنت أراها المسرحية الثانية بعد مسرحية (المبخيل) الماروة والوفاء) متقدمة شعبريا على مسرحية (المبوعة والوفاء) متقدمة شعبريا على مسرحية (المبخيل)، فعرافها عن النشر في الشعراء الإحياليين، وقد استخيى مؤلفها عن النشر في المبازجي في مسرحيته بقراعد المسرحية الكلاسيكية البازجي في مسرحيته بقراعد المسرحية الكلاسيكية القرنسية؛ فقد أورد قصيدة في مقدمة المسرحية يتضع منها أنه دارس لها، وأنه متبنيها في عبداء، فجعدا من وحدة الزمان والمكان شرطا للمسرحية والتزم به فهها:

وفتشرط وحدة الموضوع حكما وإن أمـــــسى ثنائى ابشناء كلا مدة الكان بكل فصل على حكم الزمان والاستواء (١٩٠)

إلا أن معرفته بالكلاسيكية والتزامه بهها لم يجعلاه يكتب مسرحية مبنية بناء غريها، وإنما كان الشكل الظاهر للمسرحية حدثا وصراعا وشخصيات وحوارا يقوم به محلون على خشبة المسرح، ولكن البنية تعتمد على شعر عربي في أساسه، فالشعر يقف قصائد كاملة ملتزمة

بالوزن الواحد والقافية الواحدة، ثم تعوقف القصيدة ليقدم لنا الموشح، فهو تنويع مرتبط بضرورة الأداء الفنائي الذي أصبح جزءاً من بنية المسرحية وشكلها. فالقصيد قد يؤدى وقد يضى، أما الموشح فهو موضوع للنناء فقط. لذا، فإن مقطوعات الموشحات وضعت لها الألحان المذكورة في هامش النص، وحين يلقى قيس موشحا هو،

يكفى عناد كم يمساد هزر الكلام أعدى تباد من قسراد عند المسام هذا الكلام مثل الحسام طى الفسؤاد دهد اذهبى واغسسرى من ذا للقام أو جسرى واشسسرى كأس الحمام

(قيس سالا عليها السيف فتهرب)

(ص٤٧)

يذكر المؤلف فى الهامش أنه يؤدى على دلمن حجاز على أميل افتضاحى غدا حب الجمال؛. وحين تخاطب دعد قيماً بموشح:

قيس ذا المقال فساسد باطل (ص ٤٥)

يذكر في الهامش أنه على ولمن صبا على فقد ملكت قلبي بدر الجمال (صرآة) ، وهكذا، مع كل سوشح تلقيه شخصية من شخصيات المسرحية يحدد لها اللحن الذي يجب أن يتبع في غناله.

ولم يذهب هذا النناء في المسرحية بميداً عن الفناء في فنون الفرجة الشعبية؛ فالمسرحية تخمل بذور العناصر الأولى للشكل المسرحي الشعبي العربي، من حيث

الاعتماد على القصيد والمقطوعات واختلاط الغناء بالسرد، مما يجمل الحركة المسرحية بطيئة، ولايخدم تطور السرحية إلا من حيث إن هذا السرد جزء من بنيشها، وكذلك مخول هذا السرد إلى قص؛ فالمسرحية محاولة لمسرحة حكاية شعبية قليمة تتناول موضوع الوفاء الذي أدى إلى أن يتحول النعمان إلى المسيحية، وبذلك لم تخرج المسرحية في أي جانب من جوانسها عن إطار الفرجة الشعبية. ومن الخير ألا تمضى مسرحية (المروءة والوفاء) دون أن نسجل أنهما دعمت صورة المسرح الشعرية، وإن كانت القصائد التي اعتمد عليها الحوار جافة، أضافت إليها القافية الواحدة عجزا عن أن تكون لغة حوار حية متحركة، لكن المسرحية وتأكيد اليازجي الكلاسيكية الجديدة، بالإضافة إلى موقف سليم النقاش منهاء جعل من الكلاسيكية الجحاها يحتليه مترجمو المسرح وعصروه ومؤلفوه، وإن لم يهملوا بعض الأعمال المرحية الرومانسية التي تقترب من روح مسرحهم. وهم في كل ذلك ربطوا المسرح بالحكمة والموعظة الحسنة، وحافظوا على شكل مسرحهم من اختلاط لغة المسرحية بالشعر الغنائي والسرد والقص.

وقد دهم هذا الاتجاء أحمد أبر خليل القبائي والد للسرح في سوريا سنة ١٨٦٥ ، وقد هاجر إلى مصر سنة ١٨٨٤ . وقدم في مصبر عددا من المسرحيات، منها المترجم مثل: (الخل الوفي) و(عايدة) و(لباب الغرام) أو (ميتريدات) ، كما ألف مسرحيات منها (أس الجليس) و(عقة الخبين) و(ولادة) و(عتبر) و(ناكر الجميل) و(الأمير محمود وزهر الرياض) و(الشيخ وضاح ومصباح وقوت الأرواح) و(مجون ليلي). وكمان الشمر جزها أساسيا من عوض هذه المسرحيات جميعا، وهو شعر أعلام الغناء فقد كان أبو خليل القبائي علما من واحذا من تلاملتها، وكان أثره واضحاً على المسرح أكثر من واحذا من تلاملتها، وكان أثره واضحاً على المسرح أكثر من

إحدى وثلاثين مسرحية مؤلفة ومقتبسة. جمع له منها محمد يوسف نجم ثماني مسرحيات؛ أربعا من تأليفه، ومثلها من اقتباسه، وقد اشتمد معظم مسرحياته المؤلفة من التراث الشعبي.

وهله المسرحيات جميعاً تبدأ بمقطوعة شعرية تفنى، وست منها تنتهي بأدوار شعرية.

والسايَعة، وهي (لباب الغرام أو الملك ميتريدات)، تتهى دون شعر، أما الثامنة وهي (أصل النساء) الشهيرة إـ (لوسيا)، فهي تتهى بيبتين من الشعر، يعقبهما حوار بين الكونت ولوسيا فيه طابع الغناء، فهو نثر مسجوع.

والكونت: غياوز عن الذب المظيم تكرساً فيكفى المسرع الذل والعذر والكرب إذا ما امرؤ من ذنبه جاء تائبا إليك ولم تغفر له فلك الذب.

الجميع: قد عفونا.

لوسسيما: هكذا يكون الكرم، وتكون محاسن الشيم. فأبقاكما يارب العالمين، وحفظ ابنتي أوجين.

الكسونت: حيث قد زالت الأتراح، فهيا بنا نقيم الأفراح، ونسأل المولى المجيد، أن ينصب سسر سلطانيا عبدالحميده(٢٠٠٠).

ولا يخرج إطار المسرحيات المقتبسة عما صنعه مارون وسليم النقاش، فهد استمسرار لدورهما في الاقتباس، ومن جعل الشعر يلعب دوراً أساسياً خلعة للغناء، فضلا عن أن النثر قد غلب عليه طابع الغناء والسرد والقص، أما المسرحية فهى مسرحة لحكاية. وإذا أخلنا مسرحية هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب مثالا على الحكاية ومسرحتها، فهى محاولة من القبلتي لأن يضع حكاية (ألف ليلة وليلة) على المسرح، فهد

يحذف الأوصاف لأن المسرح يصورها، ويترك الحوار تثيره الشخصيات، ثم يدخل الفناء ليغلف إطار الحكاية الممسرحة به.

لم يقدم القبائي مسرحية شعرية خالصة، وليس معنى ذلك أن التأليف الشعرى قد توقف. فقد ذكر أسعد داغر عندا ليس بالقليل من المسرحيات الشعرية التي ألفت قبل أن يكتب شوقى للمسسرح مسرحيات شعرية(٢١٠).

ومن بين من كتبوا للمسرح مسرحيات شعرية عبد الله البسستاني، وقد أعلن يوسف نخم أنه سينشر هذه المسرحيات خير أن علم النشرة لم تظهر حتى الآن، ولم أستطع العشور على هذه المسرحيات. وقد تناول نجم مسرحيته الشعرية (مقتل هيردوس لولديه إمكندر وأرسطبوليس) المنشورة سنة ١٨٨٩ ، وذكر أنه كان يحتلى في سرد حوادثه حلو المسرح الكلاسيكي الجديد، فهو يتنبع الحوادث التاريخية، ويراقب سيرها في طريقها الطبيعي إلى أن يمثر على بناية الأومة الحقيقية، فيستهل مسرحيته بها (٢٤).

ويرى بخم أن البستانى قد خطا عطوة فى رسم الشخصية، ارتفع بها عن المستوى الذى بلغه سلفه خليل البخصية، ارتفع بها عن المستوى الذى بلغه سلفه خليل البازجى فى مسرحية (المروءة والوفاء)، كما يراه ويخطو خطوة أخرى فى سيبيل تطويع الشمر المربى وتليين موسيقاه، ليتحمل سرد الحوادث المسرحية، (٢٣٦). وتتردد كلمة والسرده فى حديث بخم عن المسرحية، ثم يحكم على شعرها بالمقياس النقدى للشعر العربى الننائى، فهو يرى:

وأن الصورة الشعرية عند المؤلف قرية ناصمة، لاينقصها سوى بعض الظلال والألوان حتى تصبيح صورة مسرحية، وشعره يزتمع عن الستوى الذى بلغه اليازجي في مسرحيته، فهو أمتن أسراً ، وأصفى ديباجة، وأكثر رعقه (۲۲).

وقد اتفق يوسف نجم مع إدوار حنين في هذا. فلقد ملحه بأنه أكثر الأقلمين تنوعاً في شعره، وهو في هذه المسرحية دالتي تتجاوز الألف بيت بيدل قوافيه ٣٣ مرة لاغيره (٢٥٠) ، أى أن كل قافية تحوى ما يشارب الشلائين بيتنا، وهذا في حد ذاته كشير على الشمر المسرحي، هذا فضلا عن أنه قلما يتقل من بحر إلى أخر إلا وبعود إلى البحر الذى تركه.

ويعطى مجم أمثلة لشعره في المسرحية. ومع أنى لا أستطيع أن أحكم على هذه المسرحية من خلال هذه النساخج الشعرية القليلة، فإن ما قدم لايخرج على السرد في بناء قصصصى مقمع في بناء قصصصى مقمع في الإطار الذي يستهوى الجمهور من غناء وسرد وقص بشعر حى يستطيع أن يحرك عواطفهم.

وقد كتب شوقى مسرحية (على بك الكبير) في أكتوبر عام ١٨٩٣ ، في الوقت الذي كنان عبيد الله البستائي فيه ينشر مسرحياته الشعرية، وكانت فرق سليمان القرداحي والقباني وسليمان الحداد وإسكندر فرح وميخاثيل جرجس تقدم عروضها في القاهرة والأقاليم. ولم يكن ظهور هذه المسرحية حنثاً فريداً في عالم التأليف المسرحي، فلقد كانت مسرحية تضم إلى المسرحيات الشعرية الأخرى في عصرها. لقد أفاد شوقي من كل التجارب المسرحية السابقة عليه في تأليفه هذه المسرحية، وليس من الضروري هنا الوقوف عند التأثير الغربي على هذه المسرحية، فالتأثير الغربي قائم في إطار السرح العربي لم يزد عليه خطوة، فهو قد التزم بالإطار العربي للمسرح، واعتمد على الغناء اعتمادا كبيراً. والفرق بينه وبين غيره من الشعراء الذين ألفوا للمسرح أنه هو نفسه أرفعهم قامة، لذا فإنه من الطبيعي أن يتفوق شعره على شعرهم، وبالتالي أن يتفوق غناؤه على غنائهم وسرده على سردهم،'

وتبدو المقطوعات القسميرة في شكل الموشع، فالمسرحية تبدأ بلحن جركس يفنيه مصطفى الجلاب وأم محمود الماشطة والجوارى وإقبال وشمس وصفية:

ابين السيوف والخناجسر
على الجسيسال
تلقى الجراكسة عشاير
هم الرجسسال
يحسوا النساء الحراير
مع الجسسال
ومن عسجب حكم جساير
فسيسه ناه وأمسسر

ثم يتوقف النشيد، فيحدث مصطفى شمساً يطلب إليها الغناء، وتدعم أم محمود قوله ملتزمة بالوزن والقافية نفسهما مع اتخاد الروى.

ومصــــطقی: ألا يا شمس يا حسنا غـــنـــنــــا بمسوال أم مـحـمــود: يلهــِـنا إلى أن يا تى الميد بالمال» (ص٣)

ويضع شرقى تعليمات تعاصة بالشناء وقد جعل إيقاعها وتركيبها اللغوى سهلا ملائما للغناء ثم تتخلل القاطع القصيرة المتنوعة في أرزائها الجزوءة وقوافيها، فأم محمود بعد أن غنت من يحر مجزوء الوافر انتقلت إلى تام المتقارب، واستمر البحر الوافر في الحوار بينها وبين إقبال ومصطفى الذى يسير على الوزن نقسه ويستخدم خفة الكلمة نفسها:

بنات الجركس العمينا تعمالسين تعماليسا

وحين تنشغل أم محمود بزينة جاريتين، يتحاز مصطفى إلى زارية فيفير الوزن والقافية، وهو ينشد مطرقا قصيدة من خمسة وعشرين بيتا من بحر البسيط، يدأها على عادة الشعر الغنائي بالتصريع: باللغة العامية المصحة:

زد البكات إقسيسال».

ويستمر استخدام العامية في الحوار، فالمغنى يمدح محمد يك أيا الدهب:

دأيو دهب مسبحسسره

مبقبارد وحبيسة اصعبسره

البلنه ينديم تنصبسبره

ويحميم والآله.

ثم يطلبون منه أن يغنى دور حياة الحياة فيفنى مذهب: وسميف جـــفــونك يا لطيف

مرهقو (هفه) قباق الحدود والقسوام أسيمسر خيفسيف

فى النزال قسد القسدود).

ثم يغنى دورا:

دحــيـــــاة الحــيـــــاه إنتـــه يامنيـــــــــــة الـقــلــب

إمستسه تجسود إمستسه

حسیی علاب حسبی، (ص۳۷ ـ ۳۸).

والملاحظ أن القصائد الطريلة المقسسة بين الشخصيات لم تخرج عن لفة القصائد التي كان شوقي يكتبها ، من حيث رصانة اللفة واستخدام الصور والتراكب القديمة، وإن عبرت عن سرد لأحداث حياة الشخصية. غير أن المصل كله، في النهاية، هو مسرحة لحكاية، اعتمد فيها على الانجاء الكلاسيكي نفسه الذي ساد وقته، وبالذات من حيث استخدامه عنصر المكان غالفصلان الأول والثاني يدوران في غرفة في قصر على بك والشلات والرابع في قصر محمد بك، وبختلف التخاص في أنه في الصالحية، أما الزمان فقد تقارب بين القصل الأول والثاني، وتباعد عنهما في الفصول الثلاثة

يا مال ما فيك من سحر ومن خطر لقد نولت بنا عن رتبة البشر

وفيها ينسرد. قصته منذ أن هجر القوقاز من أجل المثال باحثاً عنه، حيث عمل جلابا، حتى إنه باع ابنه، وهو الآن يسبع ابنته، وقد اختلط في القصيدة الغناء بالسرد وبالقص.

ويدور الشعر كله في المسرحية حول هذه المحاور الشلالة، سواء أكان الشعر مقعلمات أم قصائد طويلة. وقد تنوعت هذه القسصائد في العلول، وتلاحظ كلك استخدامه الوزن الواحد والقافية الواحدة في الحوار بين الشخصيات، فلقد طنى وزن الكامل فيسما يمكن أن يكون قصيدة واحدة متعددة الأصوات، تسير في محاور الشعر المسرحي تفسيها، وهي منظومة من حوالي مائة وتسعة وعشرين بيتاً.

ولاشك أن شوقي وهو يكتب هذه المسرحية كان في ذهنه أن تمثلها إحدى الفرق المسرحية في ذلك الوقت، ومن هنا كان اعتماد النص على المقطوصات المنائية التي كانت خفيفة بلغة سهلة أقرب إلى لغة الحوار المامي، كأنه يتحرك في دائرة الشعر الشعي، حتى إنه في المشهد الثاني من الفصل الثاني يظهر حنا الوكيل والأخوات ومملوكان صغيران وهم يفنون حال ظهور على بك برجل عامي:

وبيك البيكات من فوق تخته

ينهى ويأمسر فى الخسفام النيل بيسجسرى من تخسفه

والأمسر أمسره في الأحكام،

وفى الفسصل الرابع يجسمل للتسخت مكاناً فى المسرحية؛ فهو يتم فى قصر محمد يك أبى الدهب، وقد أعد ولهمة كبيرة، وقد جلس محمد يك على طرف من المائدة وأمامه رجال من حاشيته، وعلى الطرف الأخر سيد أحمد المنى وعواد وكمنجائى الأغوات عند الباب وهنى

التالية. لكن الحس في المسرحية يظل كلاسيكيا، وليس معنى ذلك أنه مقصود، وإنما معناه أن شوقي هنا يتابع الإطار العام للمسرح في شكله العام وفي مضمونه، لم يخرج عليه؛ فعمله المسرحي يعد استفادا للأعمال المسرحية الشعرية وغير الشعرية التى قدمها رواد المسرحية الشعرية، وغير الشعرية اللي جوار هذه العربي، ومعالم اللي المسرحية لم والقيباني، ومع أن عمل شرقي يقف إلى جوار هذه الأحمال التي قدمها للمسرح قدا، ولم يتعرض لها أحد من نقاد تعرض على المسرح قدا، ولم يتعرض لها أحد من نقاد مدا المسرحية لم المقدرة ولم يكرف عنها، وربحا كان مرد ذلك إلى أن صحح المسرحية لم الفرقة التي كان يمكن أن توديها لم يذكر أن الي من تعرضت لها فالفرقة القادة عنها، وتركها للنسيان تعرضت لها فالفرقة القادة على أداء هذا الممل هي تعرضت لها فالمدا هي خرقة إسكند فرح الذي نافس أستاذه القباني بإنشائه فرقة خواء سلامة عناء ملامة حوازي.

وقد انفصل سلامة حجازي عن إسكندر فرح، وكون لنفسه فرقة جديدة بما أدى بإسكندر فرح إلى يتحول عن الفناء إلى المسرحيات الاجتماعية، ولكنه لم يستطع أن يستمر، وقبل أن يغلق أبواب مسرحه سنة ١٩٠٨ كان سلامة حجازى قد أصبح الاسم الكبير في عالم المسرح. وقد ألف شوقي مسرحية (البخيلة) سنة ١٩٠٧ ، وهي كومينيا اجتماعية. ترى أيكون قد ألفها لتمثلها فرقة إسكندر فرح أم سلامة حجازي أم عزيز عيد الذي ألف فرقة مسرحية للكوميديا بالاشتراك مع سليمان القرداحي سنة ١٩٠٧ . غيار أن شوقي لم ينشر هذه المسرحية، وظلت مجهولة للكثيرين حتى نشرت تامة بعد وفاته بحوالي تصف قرن (٢٧). وهي تؤكد متابعة شوقي لما يحدث على خشبة المسرح في القاهرة في ذلك الوقت. ولقب توقف سلامة حجازي سنة ١٩٠٩ لمرضه، ولكن مسرحه لم يتوقف، فتكونت فرقة عكاشة التي استنمرت تؤدى المسرحينات الغنائية، ثم حفثت النقلة الجديدة في عالم المسرح المربى بتكوين جورج أبيض فرقته التي أحداث تمثل باللغة المربية سنة ١٩١٢، فقدمت ثلاث مسرحيات من عيون المسرح الغربيء

معتمدة على قوة أدائها وعرضها لهذه النصوص. ولم تعتمد في تقديمها على الغناء، وإنما على جودة الفن، فقدمت ثلاث تراجيديات: مسرحية سوفوكليس (أوديب ملكا) ترجمة قرح أنطون في ٣/٢١، ومسرحية (لويس الحادي عشر) للشاعر الفرنسي كازمير دي لافين ترجمة إلياس فياض في ٣/٢٥، ومسرحية شيكسبير (عطيل) ترجمة خليل مطران في ٣/٣٠ (٢٨). غير أن جورج أبيض لم يستمر منفرداً في عمله، ولم تصمد هذه الفرقة طويلاء فاضطر إلى أن يضم معه آل عكاشة في فرقة واحدة في مارس ١٩١٣ ، وقدمت الفرقة مسرحية (نابليون) ومسرحية (مصر الجديدة ومصر القديمة) لمفرح أتطون. ولم تستمر الفرقة بعد ذلك، ثم كون مع سلامة فرقة سميت فرقة جورج وسلامة. بدأت الفرقة الجديدة عملها في ٢٤ من أكتوبر سنة ١٩١٤، وقد وضع تأثير سلامة على جورج منذ بداية عروض الفرقة، فقد قدما مسرحيتي (صلاح الدين الأيوبي) و(عايدة). وقد لعب سلامة حجازي في هذه الأخيرة الدور الذي كان يلعبه من قبل، وهو دور فردامیس، قائد جیش مصر وحبیب عايدة. ولم يتوقف تأثير سلامة على جورج عند هذا الحدء وإنمأ قلم المسرحيات نقسها ألتى صنعت شهرة جسورج أبيض: (أوديب) و(لويس الحسادي عسشسر) و(عطيل) بأسلوب سلامة حجازي، فحولها إلى ما يشبه الأوبريت، إذ أدخل على هذه المسرحيات شمرا غناليا وألحانا مناسبة لأحداثها؛ وهكذا صنع في جميع مسرحيات جورج أبيض التي اشترك معه في تقديمها، وقد:

الخصصت الفرقة ثلاثة أيام للمحل في الأسبوع تقلم فيها ثلاث مصرحيات يكون الأسيخ بطل إحداها وجورج أيض بطل الثانية، وفي المرحجة الثانثة يجتمع البطلات مما . وقد لوحظ أن الليالي التي كان (الشيخ صلامة) ينشرد فيها بطولة مسرحياتها، وكذلك الليالي التي يشترك فيها مع جورج وكلك الميانية من الجصاهير إقبالا

شديدا، على عكس الليالي التي كانت تقدم فيها مسرحيات جورج أبيض، فقد كان الإقبال عليها أقل بكثيره (٢١١).

فقى (أوديب ملكا) لحن للاستغالة، ولحن للحيرة، ولحن للأسف، وهو لحن على «مقام جهاركاء» تعبر فيه الجوقة عما حدث لأوديب:

ويا له يوم له الطفل يشبيب

وتكاد الشــــمس منه تظلم لم نكن نحسب هذا يا أوديب

at all hards f

أسفا ضاع العلا والشمم) (٢٠٠)

ولقد قدم سلامة مسرحية (مي) في موسمي ١٩١٤ _ ١٩١٥ و١٩١٠ _ ١٩١٦ وأضاف إليها أفاني جديدة بألحان جديدة حولتها كما قيل إلى أوبراء وليس ممنى ذلك أن المسرحية أصبحت أوبرا بالمني الغربي، وإنما معناه أن الفناء فيها هو الغالب على أدالها. ولقد أدى سلامة دوره في غناء الشمر على المسرح حتى وفاته سنة ١٩١٧ . واستمر دوره بعد وقاته؛ فإن الجمهور لم يتوقف عن الاستجابة للنناء على المسرح، فقد كان بحُاح سلامة أمام منافسه جورج، أي جُاح المسرح الغنائي أو الشمر في المسرح أمام المسرح الجدى تمييراً عن رضية الجمهور. لذا، فإن جورج استمر يقدم الأوبريت مع ما يقدمه من مسرحيات، فعرض أوبريت (فيروز شاه) سنة ١٩١٨، وغيرت منيرة المهدية طريقها في الغناء في المقاهي والكباريهات إلى الغناء في المسرح، وقدمت أعمال سلامة حجازي المسرحية: (شهداء الضرام)، و(عمايدة)، و(صمدق الإخماء)، وتطورت عمام ١٩١٧ لتقدم الأوبراء فمثلت (كارمن وكارمينا) كمأ قدمت عام ١٩١٩ عددا من الأوبريتات. واستمرت في . عرض الأورات على الطريقة العربية للمسرح حتى اعتزالها عام ١٩٣٥ ، ومن الغريب أنها قلمت عام ١٩٢٧م أوبرا (كليوباترا ومارك)، وهو العام .نفسه الذي قدم فيه شوقي مسرحيته (مصرع كليوباترا).

واستمر أولاد عكاشة يقدمون الأوبرات على الطريقة للمسرية، وفي سنة ١٩٢٧ أعيد تقديم أوبريت (الباروكة) ومسرحية (فاتنة بغداد)

ودخل نجيب الريحاني ميدان الغناء، فقدم أوبريت (المشرة الطبية) من تمصير محمد تيمور.

كما ظهرت فرقة الكسار وأمين صدقى سة ١٩٢٠ ، معتمدة على الكومينيا والغناء، فقدمت مسرحيات عدة، ثم استقل الكسار بمسرحه سنة ١٩٧٥.

ولعل الحدث المهم في تاريخ الغناء على المسرح، هو دخول سيد درويش عالم التلحين للأوبريتات، فلحن أوبريت (العشرة الطيبة) و(الباروكة) و(هدى) و(شهرزاد) ومسرحية (عبدالرحمن الناصر) ، كما دخل داود حسي والخلعي عالم التلحين المسرحي. ويهلذاء انفصل المغني عن الملحن، وبهذا الانفصال تغيرت لغة الشعر من فصيح إلى عامى، وتخولت المسرحيات من التاريخي إلى الواقعي والشعبي. وقد أدى هذا إلى الفيصل بين العامية والفصحي في السرحيات، فحين تكون المسرحية تاريخية تكون أغانيها فصيحة، وحين تكون واقعية أو من التراث الشعبي تكون لغة أغانيها عامية، هذا بالإضافة إلى غلبة العامية على المسرح منذ الحرب العالمية، فلم يكن يتوقع لمسرح تسود قيه منيرة المهدية وعلى الكسار والريحاني أن يعدمه على اللغة الفصحي، وسيادة العامية لاتنفي أن النصوص المسرحية قد غلب عليها اختلاط الغناء بالسرد بالقص.

وفي سنة 1971 انشقت فاطمة رشدى وعزيز عيد عن فرقة رمسيس، وكونا فرقة باسم فاطمة رشدى، وفي هذا الجو العام للمسرح، ألث شوقي مسرحيته (مصرح كليوباترا) لتقدمها فرقة فاطمة رشدى بعد حوالي عام من إنشائها، لتبدأ حلقة

جنهنة للمسرح الشعرى تخرجنا من حلقة التمهيد للمسرح الشعرى إلى المسرح الشعرى نفسه ... بتقاليده وبنائه .. الذى أكد وجوده فى اللفة العربية، ومن ثم فإن ريادة شوقى تصبح بمعنى جنديد للريادة، وهى ريادة التأصيل.

الهوامش ،

- (۱) تقرار محدود خاند خركت، لكسرجية في فخد طوالي، القادرة دار الفكر اهري من ۱۹۸۸ دولي طاهور العصر الخليث، القادرة دار للطرف، منه ۱۳۷۷ : من ۱۳۷۷ : خيم، ملال، القلف الأمون الخفيث، القادرة دار الهيئة - ۱۹۷۷ : من ۱۳۷۸ - است هيكل، تطور الأمي الخليث، القادرة، مثر لشارف، ۱۳۷۸ : من ۱۳۷۲ ، طاوري، فخر طوالي القالي وللسرحي، القادرة دار لشارف سنة ۱۳۸۵ : من ۷۲.
 - (۲) ماهر حسن قهمی، حافظ وشوقی ــ القاهرة؛ سنة ۱۹۳۳ ، ص ۲۰۲.
 - (٣) مارون النقاش: المسرح العربي: دراسات وتصوص، العدد الأول احيار وتقديم الدكتور محمد يوسف تجم، يبروت: دار الثقافة، سنة ١٩٦١ ، ص ٢٧٥.
- (4) عباس محمود المقاد: قعييز في المزران، القادرة : الشامة الجنينة ، (د.ت).
 (a) Metin,A., A History of Theater & Popular entertainment in Turkey (Ankon: Fora, 1963-64), p. 13.
 - (٦) محمد عزيزة، الإصلام والمسرح. ترجمة رايق الصبات. القامرة: دار البلال ١٩٧١ ، البند ٢٤٣ ، ص ٩٨ ـ ١٩٣٠.
- (٧) انظر، إدوارد لين: المصريون الخداون، شمائلهم وعاداتهم في القون التامع عشر، ترجمة؛ هـ على طـنعر نور، القاهرة، مطبعة المرسالة، سنة ١٩٥١، ص ٢٩٠٠
 - (٨) الرجع تفسه ص ٢٩٠.
- Marhaovitch Nicholas N., The Turkish Theater, New York, Theater Arts Inc., 1933, pp. 13-16.

- (١٠) للرجع تقسه.
- (11) الأمتاذ. ج 11. السنة الأولى: 21 ذي اللمنة سنة 131 ، لا يولير منة ١٨٩٣.
- (۱۲) على إيراهيم أبر زيد: عيال الطل، القاهرة، دار للمارف، سنة ۱۹۸۲، ص ۲۰۰۰. (۱۳) ابن دانيال عيال الطل وضهايات ابن دايال، دراسة ونتقيل إيراهيم حمادت، القاهرة، المؤسسة المدرية الدائرة التأليف، سنة ۱۹۲۳. ص ۲۷۷.
 - (۱۵) المرجع نفسه ص ۱۷۳. (۱۵) لينء المرجع السابق، ص ۳۵۳ ــ ۳۵۸.
 - (١٩) مارون التقاش، المصدر السابق، ص ٤١.
 - (۱۷) محمد عثمان جلال، دراسات وتصوص، حدة ٤ اختيار وتقليم محمد يرسف الم، يروت، ١٩٦٤ ، ص ٢٣٩.
 - (۱۸) سليم ألقاش، المسرح العربي، دراسات ونصوص، رقم ه، اختيار وتقديم محمد برسف تجم، بيروت، دار الثقافة، سنة ١٩٩٤، ص ١١.
 (١٩) خليل اليازجي، المروعة والوقاء، بيروت، سنة ١٨٥٤، ص ٢٠٣.
 - (٢٠) الشيخ أحمد أبوخليل القيائي، دراسات وتصوص، الحيار وتقديم محمد يرسف غم. بيروت: دار الثقافة منة ١٩٦٣، ص ٣٤٩ ـ ٣٥٠.
 - (٢١) انظر: يوسف أسعد داغر، معجم المسرحيات العربية والمهاة، (١٨٤٨ ــ ١٩٧٥). بغناد: منشورات وزارة الطاقة، ١٩٧٥.
 - (٧٢) محمد يوسف المم. المسرحية في الأدب العربيء مرجع سابق، ص ٢٥٧.
 - (۲۲) الرجع نفسه، ص ۲۳۰.
 - (37) المرجع نفسه.
 (67) إدوار حدين: شوقي على المسرح، يروت، الطبعة الكاتولكية. منة ١٩٣٦، ص ٧١.
 - (۲۵) ودوار حين: شوقي على المسرح، يبروت، للطبعة الخانونجية، صفة ۱۹۹۱ ص ۱۷۰. (۲۲) أحمد شوقي، على يك الكبير، أو قيما هي دولة للماليك. القاهرة، مطبعة المهتاس، منة ١٣١١هـ.
- (۲۷) تشرت ألبخيلة تشرين إحتاهما في سيلة دالدوخة، أعناد مارس، وأبيال، ومايو ۱۹۸۱، والثانية غقيق معد دريش القاهرة، الديخة العامة الكتاب سنة ۱۹۸۶. (۲۸) معاد أبيش، جورج أبيطن، القاهرة، دار للمارش، ۱۹۷۰، س ۱۹۱.
 - ١٩٠٧) معدد اليمن عورج اليعني الطبيخ سلامة حيماري، القاهرة؛ طر الكانب العربي سنة ١٩٦٨، ص ١٩٠٠. (٢٩) محمود أحمد البختيء الشيخ سلامة حيماري، القاهرة؛ طر الكانب العربي سنة ١٩٦٨، ص ١٩٠٠.
 - (٣٠) المرجع نفسه ص ١٩٢.



وول سوينكا *

لناعد أولا بعض المواضيع غير الواضحة، مثل الاحتلافات المهمة التى تضرق بين النظرة التقليمية الأختلافات المهمة التى تضرق بين النظرة الأروبية له. لن توجد هاد الاحتلافات في النتائض بين حملية الإبلاغ الفردى وحملية الإبلاغ الجماحى، ولن يعبر عنها رد فعل المشاهدين المتوقع في أي عرض من العروض المسرحية، فالاختلافات توجد بطريقة عرض من العروض المسرحية، فالاختلافات توجد بطريقة الذي فيه واضحة الشرعة، وهذه المقلية الشرعية هي التى ترتبط بالمادة الشرعة المي ترتبط بالمادة الشرعة الرابعة واصحة الذينية حسب أزواعها، وهي بذلك، وبصسفة دورية، تختيار مظاهر من الأحاسيس

الإنسانيسة ومن الملاحظات الظاهرية ومن الحسدوس الميتافيزيقية وحتى من الاستنتاجات العلمية، وتخولها إلى أساطير (أو وحقائزه) منفصلة إحداها عن الأخريات .

وبربط كل ذلك غطاء حسب من المعطلحات والمقارنات والمفاهيم . وقد كونت صورة محقدة للغاية لوصف هذه المقلية، وهذه الاستمارة ليست آلية فحسب بل هي تمثل التكنولوجيا المناصرة التي تمين مرحلة أحرى من المراحل التي منرت بهنا رؤية الرجل الفريي الشاملة .

يجب عليك أن تتخيل قاطرة بخارية تخول نفسها بين محملات متقاربة إحداها من الأخرى في أطراف المدينة. في المحلة الأولى تتسلم شحنة من العمور الرمزية، وتنخل المحلة التالية وهي تبت ستبارا من الدخان على المنظر البرى المتصل الذي يحتوى على حقائق طبيعية. وفي المحلة التالية تشحن نوعا آخر من الكتل الخشبية يمكن أن نسميها بالخشب الطبيعي . ثم تقف بين محطئين حيث تمون بوقود صناعي من الفن والسريالي به ومن

 الفصل الثاني من كتاب وول سوينكا الأصطورة والأدب والعالم الأفريقي (١٩٧٨) .

Wole Soyinka: Myth, Literature and the African World - Cambridge: Cambridge University Press, 1978, Chap. 2.) ترجمة عني عؤلس ، أستاذ مساعد يقسم اللفة الإغليزية بأداب القامرة .

هنا ، تظهر رؤية أخرى محددة تئبت وجودها من خلال دخان ملون. وتجعلها شُحة أخرى من فحم «اللاسمقول» تلخل المحطة التالية؛ حيث تفادر دون أن تبعث أى دخان ولا أية تار، حتى تتحول للسافة قصيرة للمحظة المسافة المسافة المساقة المساقة المساقة المساقة المساقة المساقة والمؤينة المساقة والموادة والتي بداية المسار وكونية، ثم تجرها إلى بداية المسار والمسيكة .

وهذا هو الإيقاع الإبداعي الغربي بالنسبة إلينا، وهو عبارة عن مجموعة من التقلصات اللهنية تبدو _ خاصة في يومنا هذا .. سريعة التأثر بالتحريك الإعلامي . والاختلافات التي نحاول أن نحددها بين الفن المسرحي الأوروبي والفن المسرحي الأفريقي، انطلاقًا من فكرة أنّ هذا الفن يمثل إحدى الطرق التي يصور بها إنسان ما التجارب الإنسانية، لا ترجع بطريقة مبسطة إلى اختلافات في الأسلوب أو في الشكل، ولا تقتصر على فن المسرح وحده؛ فهي تمثل اختلافات جوهرية بين رؤيتين، أو بين حضارة يثبت تتاجها وجود فهم شامل لا يتجزأ للحقيقة، وحضارة أخرى يعتمد الإبداع فيها على جدلية المصر. ولذلك، يجب علينا أن نوقف ذلك الاختلاف الرائج الذي قد يحدد ويحصر معنى فن المسرح الغربي في أنه شكل غامض يتجسس عليه أناس غرباء يدفعون أجرا لمشاهدته، ويقابل هذا تطور جماعي لفن التعبير المسرحي، وتقصد بالأخير فن المسرح الأفريقي. والشيع الأهم من كل هذا، هو أن النقد الغربي الذي يتناول فن المسرح يظهر عادة التخلي عن الإيمان بالحضارة، ونعني هنا الحضارة بصفتها معرفة الإنسان بالعلاقات الأساسية الثابتة بينه وبين الجسمع الذي يعيش فيه، وبينه وبين السياق الأوسم للكون المرثي.

وانتأخدا، على سبيل المثال، محورا مهما مشتركا في فن المسرح المقتع، وهو محور يتمثل في صراع رمزى مع مخلوقات غير مرثية، والغرض من هذا الصراع هو الوصول إلى قرار متجانس ينادى بالرخاء والرفاهية في المشاهدين أنه لا

يجب عليه أن ينطلق على هواه، في غناء أغنية ابتهالية، حتى في أكثر الفقرات إغراء، أو أن يشترك بـ والازمة في مجموعة الأغاني الدينية المروفة التي تتبادلها الشخصيات الرئيسية في المسرحية. فإن وقت الاشتراك الكورالي ممحمد بوضوح، ولكن ذلك لا يعني أن المشاركة تتوقف إلى أن يحين مثل هذا الوقت. ويرجع ذلك إلى أن ما نسميه بجمهور الشاهدين يعتبرون أتفسهم جزءا من الصراع الذي يشاهدونه . وتضيف هذه المشاركة المعنوية قوة روحية للشخصيات الرئيسية، وذلك عن طريق إسهامها الكورالي الحقيقي الذي يجب أولا أن يحضر ويؤسس عن طريق محمديد المكان وتزويده بالقربان وكلمات التعويذة. ولن يكون للمسرحية وجود إلا داخل هذا التمثيل الرمزي للأرض وللكون، وداخل هذا التجمع المغلق الجماعي، الذي يعطى جموهره الكورالي الطاقة الجماعية للممثل الذي يتحدى الأعلام فير المرئية. وتخضع المشاركة العلنية بين الشخصيات الرئيسية والمشاهدين لطقوس معروفة تنطوى على إيماءات وردود دينية . والمشترك الذي يهدو اللقالها، بين الشاهدين، لا يسمح لنفسه بأن يعبر عن نزوة شخصية مجردة من المعنى، أو إثارة شخصية لمثل هذا التصرف أو ذاك، بما يجعل الفرد بيدو عضوا منفصلاً عن داخل الكتلة الكورالية . ولو حدث ذلك _ ومن الطبيعي أنه عُكن أن يحدث .. فإنه يعتبر انحرافا قد يعرض الأهداف الأخلاقية التي يقصدها العرض للفشل. وفي هذه الحالة يقاد المتدخل في هدوء إلى الخارج ، وينظر إليه على أنه قد فقد توازنه العقلي بشكل مؤقت، وتتلى عادة، بطريقة غير ملحوظة، التعويذات المناسبة حتى تقضى على خطورة مثل هذا الحدث غير الطبيعي.

وأريد أن أتسمق هنا أكشر في هلا المعنى الطقوسى للمكان، لأنه سرتبط ارتساطا وثيـقـا بالرؤية الشـاملة للمجتمع اللى أنتجه، وسوف أنظر إلى هلا المعنى أولا على أنه وسيلة انصال. وهو، مثل أية وسيلة انصال

أخرى، تعد الطريقة المثلى لشرحه عن طريق عملية الانقطاع. وفيمما يخص لغة المسرح، يحدث هذا الانقطاع أساسا عن طريق الإنسان. وهناك عناصر كثيرة، مثل العبوت والإضاءة والحركة وحتى الرائحة، من الممكن استعمالها كلها بطريقة مشروعة أيضا لتثبيت المكان. ويستخدم المسرح الطقوسي كل عناصر التثبيت هذه ويوظفها لما يربد أن يوضحه ويسيطر عليه . ويقوم المسرح الطقوسي بذلك كي يوازي (وأظن أن هذا هو أمثل وصف لهذه العملية) عجارب الإنسان وحدوسه في هذه البيئة التي تعتبر أكثر غموضاً، والتي يعبر عنها بطرق شتى مثل الفراغ والفضاء واللانهائية . واهتمام المسرح الطقوسي بعملية مخديد المكان هذه ، يأتي قبل العرض الفعلى _ كما سنرى _ ويجب أن يعتبر جزءا عضوياً من محاولات الإنسان المستمرة ، يروحه محدودة القدرات ، للسيطرة على ضخامة الكون . أما الأحداث نفسها التي يتكون منها العرض المسرحي في المسرح الطقوسي ، فهي بتجسيد لهذه المغامرة الأساسية التي تخوضها النفس البشرية.

فالمسرح ، إذن ، ميدان واحد ، وهو من أقدم الميادين المعروفة التي حاول من خلالها الإنسان أن يفهم الظاهرة المكانية لوجدوده ، ومرة أصرى .. وبما أتنا نتكلم عن المكان ... فلابد أن ندرك أولا أنه بتقلم التكنولوجيا وتطور الحساسية التقنية .. وهو مايفضل البحض أن يسموه تطورا مضادا .. تراجعت الرقية المكانية للمسسرح بطهقة تدريجية، وأصبحت مجرد مساحات مادية للتمثيل على خشبة مسرح ، وهي تقابل بميادين رمزية لصراعات ميتافريقية.

وقد احتفظت بدايات المسرح اليوناني الوؤني ، طيلة قرون ، بمعناها الرمزى بالنسبة إلى المشتغلين بالمسرح ، حتى أصبحت المواقع التي تقف فيها الشخصيات على خشبة المسرح (شخصية من يطلب شيئا من ربه وشخصية الطاغية وشخصية الرب)، وكللك مذبح الكنيسة، تنظيم

بصفة مستمرة على مشاهديها ، وكانت تثير ردود فعل عاطفية فورية عند استخدامها أو بمجرد وجودها (إنني لا أريد أن يكون هدفي من هذا المقال هو أن أناقش ما إذا كان ثبات هذه المواقع على حشبة المسرح يحول انتباه المشاهدين عن التفاعل مع العلاقات الكونية ، إذا قورن بالمواقف غيسر الواضحة الخاصة بالمكان الطقوسي الأفريقي) . أما مسرح العصور الوسطى الأوروبي ، فقد خلق بدوره عالما مصغراً مستمراً ، وذلك عن طريق مفاهيمه المكانية بالنسبة إلى الخير والشر ، والملائكة والشياطين ، والجنة والمطهر والجحيم ، وذلك حسب المليثولوچيا، الدينية لزمانه . وكانت ـ في هذا المسرح ـ الشخصيات الرثيسية في الأرض والسماء والجحيم تمثل تجاربها وصراعاتها الختلفة ، وتضع هذه المواقف التقليدية في الاعتبار ، وكان التعرف الفوري على هذه المواقف الطبقية للإنسان يثير مخاوف روحانية وآمالاً في صدور المشاهدين . وليكن واضحاً هنا أن الجال الذي كان يشمله الإنسان كان قد بدأ في الانكماش ! وقد انكمش التمثيل الكوني حتى أصبح معنويا بحتا ؛ بمعنى أن النائج عنه قد بات يشخذ صورة العقباب والشواب. واستمرت عملية التطور خلال فترات متتالية من البحث الأوروبي الجزئي عما كان في وقت من الأوقات وسيلة للجماعية، وحقق ذلك في النهاية انحرافات تخليلية؛ كما رأينا في المثال المذكور الذي يقسم الأشياء وينظمها، والذي ينادي بأن الممين، المثل على خشبة المسرح الهم، من يساره . ولن تجد أي دليل على وجود مثل هذا التصويح في بدايات المسرح ؛ سواء كان يونانياً

ولنذكر أن المسرح الطقوسي لا يقتصر على توطيد أداة المكان على أنها مكان له وجدود؛ حديث تمثل الأحداث فحسب، بل يدعم هذا المسرح المكان بوصفه اختزالاً قريب المنال للغلاف الكوني الذي يعيش فيه الإنسان بطريقة مخيفة ، وذلك رغم المحق الذي اندثر

فيه الإدراك في الآونة الأخيرة . ومحاولة سيطرة المسرح الطقوسي على إدراك الإنسان للمكان، مجمل كل ظاهرة في هذا المسرح مثالاً لوضع البشرية في الكون؛ فهناك خطوط موازية عايرة ؛ أي لحظات مرئية قصيرة لهذه التجرية في المسرح الأوروبي المعاصر . ومشهد شكل آدمي منفرد مخت ضوء كشاف على خشية مسرح مظلمة يعطى _ على خلاف اللوحة المرسومة _ مثالاً يتنفس ويعيش وينبض ، وهو مثال هش بطريقة مخيفة . ويعتبر هذا المشهد مخيفاً لأنه _ بعكس تصويره هو نفسه على لوحة مرسومة _ يجعلنا نشعر بهشاشته على مستواه الرمزي، وكذلك لأنه يجعلنا نتعاطف مع الإنسان أمامنا، وتتمنى له السعادة، باعتباره شخصية مأساوية . وفي أول إشارة إلى خلل ما ، وهو في ذروة إلقاء خطاب مأساوي، فإن جمهور المثل هنا يبنأ في الخوف عليه ويتساءل عما إذا كان قد نسى سطوره أو فقد ذاكرته . وفي حالة عرض أوبرالي يتساءل المشاهدون عما إذا كانت المغنية ستنجح في رفع نبرة صوتها . وفي الحقيقة ، إن المسرح الطقوسي ينطوى على قلق إضافي أكثر أهمية . و دون شك ، فيإنه من الصواب أن نقبول إن القلق التقني. حتى لو كان له وجود ... يظل في نهاية الأمر قائما بالفعل . وعنصر الشكل المبدع دائما قائم حتى في حالات ذلك الإدراك البشرى الذي يعتبر بدائياً للغاية . ولذلك ، فهو حيثما يوجد لا يكون مؤثراً بالعمق الذي يظهر به في عرض مسرحي حديث . والخوف الحقيقي الذى لايتكلم عنه أحد يخص الشخصية الرئيسية والتساؤل عن إمكان انتصارها عند مواجهتها القوى القائمة في مجال التحول الخطير. ويعنى النخول في هذا الكون المصغر فقدان الشمور بالذات وغوص النفس في الجوهر الكوني. وهذا ما يقوم به ممثل الشخصية الرئيسية نيابة عن الجماعة، وتصبح هنا رفاهية هذه الشخصية الرئيسية لا تنفصل عن رفاهية الجماعة الكاملة^(٢).

ويصبح مثل هذا الفهم للطقوس أساسيا بالنسبة إلى المشاركة العميقة في عملية التطهير (Catharsis) في الأعمال للأساوية العظيمة. وحتى أحاول أن أحددها بصورة أكثر وضوحا، أحب أن أشير مرة أخرى إلى الرسم على اللوحة ـ ذلك الفن الذي هو أساسا فن فردي. فرسام مثل تورتير (Turner) أو مثل وياث (Wyeth) أو قان جوخ (Van Gogh)، يستخدم أنماطا لا نهاية لها من الألوان والأشكال والخطوط، ليستخرج منها تعبيرات فلسفية تربح النفس حقيقة وتواسيها، وذلك في محاولته أن يتتصر على تخدى المكان والكون. ولكننا لا مجد في هذا الفن مشاركة في التجربة الجماعية، فالنقل هنا نقل فردى، والتجربة هنا لا تقل في قيمتها من حيث هي يجربة إنسانية شاملة، ولكنها تظل ــ حتى لو شاهدها ألف إنسان في وقت واحد.. مجرد مجموعة تجارب منفردة؛ أي عجارب فردية يريد المصور أن يوصلها. وامتياز المسرح هو تزامته وهو يكون عجربة إنسانية واحدة، ويكون ذلك أحيانا أكبر تجاح له. وقد نعترف بأنه نادرا ما ينجح في تخقيق ذلك، ولكن هذا لا يقلل من الحقيقة التي تقول: إن الهدف الأساسي لظاهرة فن المسرح تمثلت في إلبات النفس الجماعية. والبحث عن أسس طقوسية، الذي يقوم به كتَّاب المسرح الأوروبيون المحدثون، إلذين يحاولون أن يستخرجوا منه رؤى للتجربة الحديثة، يمكن اعتباره مفتاحا لفهم احتياج عميق للإنسان المبدع إزاء محاولة استرجاع الإدراك الجلرى لأصول الفن المسرحي.

وعندما تنظر للمصرح الطقومي من وجهة نظر المصراع المكان، بجد أنه يهدف إلى التمهير عن اتمكاس المراع الأصلى الذي يتور بين الإنسان والقوى الخارجية بعارق مادية ورمزية. وهناك فكرة مأساوية للمسرح تذهب إلى أبعد من هذا ، وتقول: إن ما نسميه بالمسرح الواقمي أو يالمسرح الأدبي يمكن تفسيره على أنه انمكاس دنبوى الها المصراع الجرهري، ومن الممكن ضهم المسرح الشعرى بصفة خاصة على أنه مستودع لهذا الظهر

الجوهري للمسرح. وهذا النوع من المسرح يوسع معنى الشخصيات الرئيسية والأحداث التي تمر بهاء لتصبح عالمًا من قوى طبيعية وأفكار ميتافيزيقية، وذلك بطريقة مباشرة، ويرجم ذلك إلى طبيعة المسرح الرمزية. ومن الممكن أن نعبر عن هذا بطريقة أخرى؛ فهناك تأثيرات قوية طبيعية وكونية تدخلُ في الشخصيات الرئيسية، وهذا العنصر القابل للانفجار يخلق حجم العواطف الكبري لهذه الشخصيات، حتى لو كان أساس الصراع لا يبرو ذلك فيما يبدو (ومسرحية شكسبير ١١٨لك لير؛ أعظم مثال لهذا) . وفي الواقع، إن مثل هذا الرأى في المسرح يرى في خشبة المسرح ميدان معارك دائما لقوى أكبر من التجاوزات البسيطة للنظم الجماعية العادية، أو لأنماط العلاقات الإنسانية وتطلعاتها؛ أي أن هذا الرأي يرى في هذا الميدان أكبر المفاجآت والأحداث التي توجد في العمل المسرحي وماتنطوي عليه . والمسرح إنما يوجد من أجل هذا الوجود الجماعي، وهو وحده الذي يثبت له وجوده (وهذا هو المفهوم الأساسي الذي يحقق له وجوده؛ وذلك لأن المسرح يخلقه التواجد الجماعي). وهكذاء ولهذا الغرض، يصبح المسرح الوسط الماطفي والعقلاني والحدسي للتجربة الجماعية الشاملة، وهي بخربة تاريخية مكونة للعنصر البشرى، ومرتبطة بأصل الكون.

وحيشما يوجد مثل هذا المسرح في أنقى أشكاله وليس في شكل استمارات أعيد تكوينها للمرحلة المسرحية التالية الناشئة عنها _ فإننا أن نجد فيه المجاهات واضحة ؛ فليس به خطوط أفقية أو عمودية محددة ، وليس به أماكن محجوزة للشخصيات الرئيسية، الأن وجوده من حيث هو مكان للتمثيل يحدده بدوره الكون اللاتهائي نفسه الذي يترابط فيه أصل الجماعة ويجريتها المعاصرة. ولكن الفن المسرحي يوجد على تحشية. المسرح، أو في المكان المرتجل بين الأكشاك في السوق المهجور أو المزدحم، أو على منعة مرتفعة في مدرسة أو

في بهو للجماعة، أو في الأروقة السرية لمعبد تطوقه الطبيعة، أو بين أزرار المسرح الأوروبي الحديث أو ما يقابله في أفريقيا، في تلك المنشآت البشعة التي شيدت لتحافظ على عظمة أفكار فهمت خطأ. ومن الضروري، هنا، أن نبحث دائماً عن جوهر السرحية عت هله الأسقف وفي هذه الأماكن التي تمثل فيها المسرحيات، وألا نحددها ونقصرها على النص المطبوع القائم بذاته. ولهذا السبب، تصبح الاستنتاجات التي نأتي بها من مسرحيات أتتجت وعرضت بالفعل أكثر فالدة . وفي بقية هذا الفصل، سأستخدم نموذجين من مسرحيتين مختلفتين عرضتا على مشاهدين أوروبيين وأفارقة. ورد فعل النقاد، إزاء هاتين المسرحيتين، يمثل في ذاته إشارة لاتجاهات فن المسرح، وهي في الوقت نفسه ـ وبطريقة أكثر ارتباطا بالموضوع _ كلها تعكس الرؤى التي تؤثر بطريقة عميقة على العلاقات القائمة بين الفن والحياة، وبين حضارات تختلف فيما بينها. وهناك مجال مشترك لهذا كله يجعل _ من حسن الحظ _ المقارنة عمكنة . والمجال المشترك يرجع إلى أن الإنسان المبدع متورط في العالم كله في مؤامرة دقيقة، وهي .. مثل التفاهم الضمني _ بجعل منه ملاحظا غير مكلف يربط محنة الإنسان ـ أي يربط مصائبه وأفراحه ـ بإطار غير واضح مكون من حقائق زوقائع من الممكن ملاحظتها . ومخده اختلافات أوجه النظر في النوعيات التي تقدر بها الحقائق التي يشترك فيها الجميم، أي الفهم النسبي للرؤية والمعتقدات التي يشعر العقل المبدع أن من حقه أن يكونها أو أن يحولها إلى أشياء مقبولة _ وذلك عن طريق قوة فنه ـ وهو مجبر على ذلك من طرف مشاهدين غير راضين للغاية.

المفهوم الأوروبي لها. وقد عرضت هذه المسرحية في أوروبا أثناء انعقاد المهرجان الفني لدول الكومونولث في لندن في عام ١٩٦٥ (Commonwealth festival of the (Arts. London: 1965 ولم تحظ بإقبال جيد، وأسباب هذا واضحمة جماء والسبب الأول لذلك أن عـرض المسرحية كان ضعيفا وقائما على الهواة ، وقد أدرك أعضاء الفرقة التي تنقصها الخبرة ــ وهم يمثلون للمرة الأولى في حبياتهم على مسسرح في لندن ـ أنهم لم يستطيعوا أن يحققوا الانسجام بين المواطف التي توجد في المسرحية والتطلبات الفنية للمسرح والشاهنين. وعرض المسرحية لم يكن حساسا بصورة خاصة . وفضلا عن ذلك، كانت هناك الأحداث غير المتوقعة التي يبدو أنها تضايق إنتاج فرق الهواة في كل مكان. فكانت هناك دعنزة؛ ذات حيوية زائدة ــ وكان هذا تصرفا خاطئا آخر ـ تميل إلى إبراز بعض الفقرات ذات العظمة المقصودة في النص المسرحي بمأمأة من ناحية وشيع آخر من ناحية أخرى. ويكشف النص نفسه (ونمرض الآن الملاحظات النقدية)، وهو نص شعري، عن مجهود ملحوظ للوصول إلى تأثير شعرى، وقد أدى ذلك إلى أسلوب مبالغ فيه وفقرات غير سلسة. وكانت الصعوبات عسيرة على الحل بالنسبة إلى فرقة مسرحية لا عجيد اللغة الإنجليزية. وأثار ذلك في المشاهدين الإنجليز شعورا بالنقور بل بالعداء.

وقع أحسان المسرحية في قرية صبيادين . والشخصيات من قبلة الإيجو ((Jaw)) وهم أناس يعيشون على ضفاف فرع من دلتا نهر النيجر. والشخصيات الرئيسية أخروان، هما زيفا (Zifa) وتوناى (Biero)، وإيسرى (Biero) وهي زيفا وهو الأخ الأكبر، وأرود كاربرى (Orukoarero) وهي عمة عجوز للأخوين ، هي مشيرة للمشاكل. وتضفى المرأة المجوز جوا من التشاؤم على المسرحية خلال تطور أحدائها التي تدور حول موضوع عجز زيفا الجدي.

ويرسل زيفا في بداية الأمر وزوجه لاستشارة الحكيم
- وهو طبيب وعراف في الوقت نفسه - فيشخص
المشكلة الحقيقية بسهولة، ويدرك أن الميض الحقيقي هو
الزوج وليس الزوجة، ويقترح أن يقرم الأخ الأصفر
وهو توناى - بالمعاشرة الزوجية بدلا من أخيه الأكبر ،
ويرفض زيفا هذه الفكرة يعنف (وهو يستشيره يعد
ذلك بالطريقة نفسها التي ترفضها إيبرى خاضبة
ولكن الأمر المتحوم يعدن فن فني واحد من أكثر الشاهد
إيبرى الأخ على التقرب معها . ويشك زيفا في الأمر
ويضع الالين الخاطين في وضع يكشف الحقيقة
ويضا هذا ذرية المسرحية - ويحاول أن يقتل توناى الذي
يهرب ليشتن نفسه في أعلى المتزل ويخرج زيفا في المجاهل المحروبة
المحروبة ويما للواليط والعنزان ويخرج زيفا في المجاهل المحروبة ويضا والتين المفاهل المحروبة ويضا والتين الذي المجاهل المتزل ويخرج زيفا في المجاهل المحروبة ويما للوالين الذي المجاهل المتزان ويخرج زيفا في المجاهل المحروبة ويما للوالين المتزان المحروبة ويما للوالين المتزان المتراك المتراك
المحروبة المحروبة ويضا للوطاويط والعنزان المتزان المتحرفة المتراك
المحروبة للمتزان ويخرج زيفا في المجاهل المتزان المتزان المتراك
المحروبة المتحرفة المتراك المتزان المتحروبة المتحرفة المتحروبة المتحر

لقد لمست بعض الأسباب الفنية التي توضح الأسباب التي جعلت المشاهدين الأوروبيين يستخربون المعنى المُأساوي في المسرحية، وكان ذلك عكس ما وجده يعض جماهير المشاهدين الأفارقة اللين عرضت أمامهم . ولشر بعض نقاد الصحف سببا آخر، ولم يكن لكتاباتهم أية صلة بأحداث الممادفة التي تضمنها، ولكنها قصدت أن تقتصر بطريقة أكثر عمومية على تلك النواحي المتصلة بالتعاسة البشرية التي من الممكن العثور فيها على الطاقة المأساوية. وأظهرت هذه الكتابات ناحية أخرى تدور حول الاختلافات الجوهرية بين المقلية الأوروبية والمقلية الأفريقية، وهي أنه .. من ناحية .. هناك العقلية التر, ترى أن من المكن التعايش مع سبب الخوف البشري في أوقات محدودة للغاية. أما من ناحية أخرى، فهناك العقلية التي يتخطى فهمها المأساوي أسباب المشكلة الفردية ، ويفهمها على أنها اتعكاسات لعدم مجانس أكبر في النفسية الجماعية. وكانت نقطة الاعتراض تتعلق بالضعف الجنسيء وقيل إنه حالة من المكن معالجتها في الطب الحديث (أوعلم النفس) ، وفضلا عن ذلك

يمكن استخفام فكرة تبنى الأطفـال حـلا من الحلول لمواجهة المقم، ولذلك يصبح الضمف الجسى أو المقم خـارج نطاق الأيمـاد المأسـاوية بالنســـة إلى المشـاهدين الأروبيين .

وكمان في هذا الكلام كله شئ مألوف، وكنت قـد سمعته قبل سنوات بعد عرض مسرحية (أشباح) لإيسن (Ibsen:Ghosts) في لندن، وقد أكد ناقد أن مرض الزهرى Syphilise، أصبح مرضا من الممكن شفاؤه، ولذلك فقدت مسرحية إيسن كل أساس منطقي مأساوي كانت تنسم به ، في أيام كان الرأى فيها غير مستقر فيما يتصل بالأمراض التناسلية . ولم أستطع إلا أن أتذكر هذا الرأى النقدى بالذات ، عندما وجدت نفسي في مدينة سيماني (Sydney)، والتقيت هناك شاعراً أستراليا كان يتباهى بأنه أصيب بعدوي نوع جديد تماما من ميكروب الزهرى، وكان هذا المرض قد أربك جميم الأطباء في أستراليا، بينما كانت تضيف التفاصيل إلى كسلامسه بمرح، وسسمسيت هذه العسدوي باسم الستافيلوكوكوس الذهبي (Golden Staphylococus)، وترجع هذه التسمية إلى شكلها تخت المنظار المكير، وكان هذا المرض قد طور مقاومة قوية لكل أتوع المضادات الحيوية . وأحسست بارتياح عندما علمت أن البحث العلمي واستشارة معامل التحاليل الدولية كانا سيقضيان قريبا على سلطة الستافيلو كوكوس، الذهبي، ولكنني لم أستطع إلا أن أتساءل بصوت عال عما إذا كان من المفروص أن يعلن بسرعة أن مسرحية (أشباح) لإبسن هي المأساة الأخيرة المثيرة في الستينيات.

ولكن ناقدنا هذا كان سيجد مايواسيه، أو ما يؤكد آراءه، في الموقف الهادئ أو المبتهج خجاه العدوى ببكتريا جديدة وخطيرة للغاية . وفي هذه الحالة ربما كان سيوجع مرة أحرى إلى الرأى الذي يقدول إن الجو الاجتماعي الذي تخلقه إزالة خوافة الأمراض المستمسية على الشفاء، وإبعاد العب، الذي يعمدر عن النقد الذي حالة المناء، وإبعاد العب، الذي يعمدر عن النقد الذي المدر عن النقد الذي حدد عن النقد الذي حدد عن النقد الذي المدر عن النقد الذي المدر عن النقد الذي المدر عن النقد الذي المدر كان يزبط والأمراض الإجتماعية، اجتمعا

ليقضيا المصير القائم المتصل بالأمراض الورائية، وهو ما كان يضيف إلى مأساة إيسن بعدا من أبعاد القدر الخترم. وذلك نفسه ما حدث للكاتب المسرحى أونيل (ONeil) والمساح، ومن هنا تصبح المراقف التعبير عن ومسرحياته المليئة بمرض السل. ومن هنا تصبح المراقف التعبير عن ولنوع من تخفيف المواقف التقليدية تجاه فكرة الرجولة ، ولان عن طرق قد تفسس النقص المسدع في المحتفظة ، ودون شك ، نحن نستطيع أن نوجز هذا ونقرل بلغة معاصرة إن كلا من حركات تخسيم المراقب بلغة معاصرة إن كلا من حركات تخسيم المراق المخينة - كل هذه الثلاثة تمحو بعضها بعضا ، كأنها الخيانة - كل هذه الثلاثة تمحو بعضها بعضا ، كأنها تعيش تكون المؤشى المختبة (The Fertale Eumuch).

وانشغلت مدارس مهتمة بالرؤية الاجتماعية بالمسألة السياسية الاجتماعية التي تتصل بقدرة الرؤية المأساوية على البقاء في عالم معاصر، وذلك منذ المواجهات التمهيدية بين الموقف التجريبي والموقف الفلسفي (الديني) . وأظن أن ذلك ظهر بوضوح في موقفين أساسيين : يمثل أولهما الرؤية الماركسية الإنسان وللتاريخ، وهي الرؤية التي تظهر الضعف الداخلي الذي يصيب الإرادة الاجتماعية على يد المأساة المستوحاة من القوة الإلهية . ويمثل الموقف الثاني محاولات الدفاع التي تتداعى شيعًا فشيعًا، والتي تقول إن هناك انحدارا في فهم المأساة (ويقصد بذلك الأساس الذي يصور منه الإنسان بطريقة مقنعة وهو يواجه قوى لايفهمها). وظهرت ، من هذا الشك الأساسي ومن الإدراك بأن ذلك يمثل فقدانا غير ضروري في مجال الإبداع ، قائمة تشمل تقريباً كل كتاب المسرح المعاصرين المعروفين ، الذين شعروا ... في وقت أو في آخر ــ أن من الواجب عليهم أن ينتجوا ويعرضوا مأساة إغريقية لأنها تتضمن أفكاراً مهمة تخص حتى فترة ما بعد الماركسية.

ونجُــد من بين المنتــفــعين من الموقف الأول ، وهو القائم على مبدأ الرفض الثورى لما يفوق الوصف، حركة القص الجديد: «Neo - Fiction الفرنسية المتمية إلى أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات (وإليها ينتمي الروائي روب جسرييم Robbe - Grillet _ وآخسرون)، ويهدف تصورها العام إلى مخقيق مظهر المحايدة في الكتابات النثرية (لاحظ التناقض!). وجذور هذه الحركة منضمسة في معتقدات خاطئة تماما؛ مثل أساس الفلسفة السريالية غير المزينة التي تبدو كأنها تعارضها. وتخلق نظرية القص الجديد تباعدا بين الإنسان والمالم الذى يحيطه، وتصرح بأن هذا التباعد لايمكن اجتيازه. وما نواجهه هنا، في مثل هذه المواقف التي تبدو متناقضة، هما وجهان للحضارة الأوربية نفسها؛ فواحد منهما يعتقد أن من المكن اختصار المسافة _ بل يحاول أن يختصرها _ وهي المسافة التي تفرق بين الإنسان وجوهر وجوده وأفكاره وشموره.. إلخ؛ أي بين الشيع (object) وحالة الوجود الخالصة (pure state of being) . أما الوجه الثانىء فهو يطالب بإصلاح الأهداف الضارة بالمجتمع في عملكة التمس من هذه المدرسة الفكرية أو مسدارس أخرى؛ فهو يقرر وجود فجوة تفرق بين الإنسان وبيئته المادية، ثم يستخدم بوعي كامل طرقا آلية لتوسيع الهاوية التي لم يثبت وجودها؛ لأنها نظرية بحتة.

ويلاحظ جمورج سساينر (George Steiner) في تشخيصه لانحذار العظمة المأساوية للرؤية الأوروبية في فن المسرح (1) وجود صلة بين هذا الانحدار وبين انحدار الرؤية المضوية للمالم، ومايتماتي بها من علم الأساطير والرموز والطقوس. ويتضمن هذا العلم فكرة غربية على الرؤية الأفريقية وهنا نوسم شرح استعارة ستايز تقول إن هذا العالم الذي كان البرق بمثل فيه إفريزا لعمارة الإنسان الكونية انهار، لحظة أن لمس بنيامين فراتكلين المسافيريقية الأفريقية، ذات العبقرية القادرة على المسافيريقية الأفريقية، ذات العبقرية القادرة على

الاستيمان، اختلاقا جوهريا في الطرق التي تُلمس بها قوة البرق ، سواء كان ذلك عن طريق التضحية الطقوسية أو عن طريق الإوادة المطهرة التي توجد في الجماعة وهي تعليق فكرة المدالة لديها على المجرم أو عن طريق اختراع فرفكلين الثورى ، وخلاصة ماقاله ستاينر ، بالشعل ، هو أنه في مسرحلة ما من مسراحل المنكر المغنى؛ أي في مسرحلة ما من مسراحل البحث الملمي مع كل فكرة جديدة لدى الإنسان الأوروبي عن جوهر الأشهاء ، تتأثر الوصدة المسمارية التي هي أساس التحكم في وهي وانظريات نفسها (ويمثل الفن أكثر التمبيرات عن ذلك وضوحاً) ، وبالنسبة إلى الحضارات التي تهتم سعلي مستوى الفعل لا اللفظ . بالتعقيد المتغير الموجود في الكرن ، يمثل الإنسان نفسه انعكاما لللك كله .

والآن ، علينا أن تمود لموضوع المسرح ؛ أى للتمبير المسرحى الذى يواجه مشاهديه بتوضيحات بشرية من الوح الذى يواجه مشاهديه بتوضيحات بشرية من عالم من الممكن علاجه بالتكنولوجها ، وهذا يعد من تخدابات التدخل المأسارى التي يمكن تنحيتها؛ حيث يصبح ضرورها أن تختير طبيعة الحدث أغدد الذى عندما يقسم يطريقة ناجحة بما يحدث خطلا في المقلية لتكنولوجية التي تمود المشاهدون من أهل المصحة والمنطق با pathetic أن يصدأوا بها تسلل المضالطة الوجدائية (pathetic ...)

وأهم اكتشاف _ أو بالأصبح _ أهم إدراك هو أن نجد في مثل هذه المسرحيات عالما كاملا محكم الإغلاق به قرى أو وجود . وهذا هو العنصر الأساسى الأهم لكل مأساة حقيقية ، ولا يهم هنا أين تجرى أحداثها جغرافيا . ففي مسرحية (الملك لير) ، مثلا ، نجد أن عالم البلاط الملكى كامل ومتكامل في المجتمع غير المنظم الذى نرى فيه الرياح ونبات الخلنج . وهنا تتوطد العلاقة بين أشياء تبدو مختلفة فيما بينها ، مثل البلاط الملكى والطبيعة ،

وذلك عن طريق الانتىقىال من شخصىية إلى أخرى ؟ فشخصية لير و شخصية كينت «Kent» وشخصية إدجار eEdgaraوشخصية المهرج تخرجنا من بيثة وتدخلنا بيئة أخرى ثم ترجعنا إلى البيئة الأولى . ثم هناك شخصيات البنات اللاتي يصبحن بالتدريج أكثر لؤما ، وعلى وشك أن يتغيرن جمسمانياً . وهذا هو تشكيل المكان في المسرحية الذى يدخله العالم المتخصص والذي يتضمن شخصيات مجنونة وشريرة ، ومخكمه مبادئ الميراث ومراسم البلاط الملكي ، ومن الممكن أن يوازيه أي عالم يعيش فيه المشاهدون بقوانينه وقواعده وقيمه الخاصة به. ويحيط عالم مسرحية (هاملت) غطاء مشابه ، وكذلك الجال مع أماكن المعيشة عند جون سينج John Synge ، وجارثياً لوركا Garcia Lorca ، وحتى عند فيديكيند Wedekind داخل منازله الأكثر مخفظاً . ويبدو أن أهم شرط لكل مسرح ذي عمق_ وبصفة خاصة نوع المأساة _ هو الانفلاق المحكم لهذه المناطق الخاصة للمعيشة ؛ حيث تتطور كل الأحداث. وتصبح المسرحية ، بمالها من قوة إقناع داخلية ، غير متأثرة بما يحدث في المكان والزمان.

وعندما نربط مسرحية (أغنية عنزة) بمثل هذا الفن المسرحي، فإننى لا أبالغ فيما حققته بالفصل ، وهي تهتى رخم ذلك مدخلا بمتازاً للوعى الأصيل للمالم الأفريقي ، وتنحصر المسرحية داخل عالم مصغر متكامل كالذي وصفناه من قبل ، وفيه تشابه قوى خاصة بعالم مسرحية بها عنف قائم بمثل محورها المركزى ؛ أى أن من خطتها الرمزية من الممكن أن توصف بأنها مليقة بالمنف الشعرى ، فنحن نلقى هنا بشرا عملهم وبيئتهم بسيطة المعمرى ، فنحن نلقى هنا بشرا عملهم وبيئتهم بسيطة بحركة المذ والجنز ، وتتأثر حياتهم اليومية ولفتهم وبعد إدراكهم والمستنقعات . والحياة داخل هذا الكون الملفق لللئ بالرموز المهمة ، حياة اقتصادية بالغة الحدة . ولا تمتد ها الحياة إلى إدراك للقوى الخياة إلى إدراك المحقدة الله الحودة الملاقة الحدة . ولا تمتد هاد الحياة إلى إدراك للقوى الخارجية اللاحقة بها ، إلا الحودا الهيمة الحياة إلى إدراك للقوى الخارجية اللاحقة بها ، إلا الحودا الهيمة العين ، إلا الحياة إلى إدراك للقوى الخارجية اللاحقة بها ، إلا الحياة إلى إدراك للقوى الخارجية اللاحقة بها ، إلا الحياة إلى إدراك للقوى الخارجية اللاحقة بها ، إلا الحياة إلى إدراك للقوى الخارجية اللاحقة بها ، إلا الحياة إلى إدراك للقوى الخارجية اللاحقة بها ، إلا الحياة إلى إدراك للقوى الخارجية اللاحقة بها ، إلا الحياة إلى إدراك للقوى الخارجية اللاحقة بها ، إلا الحياة إلى إدراك للقوى الخارجية اللاحة عليا المتاه الحياة إلى إدراك للقوى الخارجية اللاحقة بها ، إلا الحياة إلى إدراك للقوى الخارجية اللاحقة بها ، إلا الحياء الحياة الح

إنها تزيد قوة وجودها المغلق بالغ الحدة . ويُستخرج من هذه العلاقة المغلقة خيط ذو عنف حي يمهد له تدريجيا عن طريق أشياء رمزية داخل حوار المسرحية . ونجد أنفسنا ، أخيراً ، ونحن نتابع الشخصيات الرئيسية أمام الصورة التي في الذروة وهي تمثل بالنسبة إلى المعاني الرئيسية في العمل، صورة الكشف ، ونجد فيها وعاءً قربانيا وفي داخله رأس خروف ، ويمثل هذا قوة مضمنة بطريقة غير مستقرة تكاد لاتمسك ولانحكم . وتوازى ` هذه الصورة لب العجز الجنسي في المسرحية ، وهو هذا التضخم والكبت للاستمرارية الطبيعية والإفراج الصحي عن طريق المواجهة العقيم التي يضاف إليها الكبرياء الفردي وخيبة الأمل ؟ أي مجموعة من القيم الأخلاقية أو شفرة أخلاقية (moral code) تفترض ظروفا عادية . ولكن الموضوع ، هنا، هو أن الظروف غير عادية بل غير طبيعية ؛ فالتفاعل بين الإنسان والطبيعة الذي يصور على أنه يتخلل المسرحية كلها يتطلب إصلاحا جذريا لهذه الظروف غير الطبيعية، وهذا الإصلاح يعد من المتطلبات التي لايمكن مجنبها عن طريق كبرياء رجل واحد . أما الكبت الشعرى للعنف ، فهو نفسه يمثل البيئة الحقيقية لمسرحية (أغنية عنزة) ؛ لأن العواصف لاتحدث كل يوم، ولايقع الصيادون من قدواربهم في كل رحلة يخرجون إليها وتسيطر فكرة هذه الدائرة الطبيعية للحياة على إدراك هؤلاء البشر ، وتضفى بذلك على طقوس التهدئة جوهرا لكل حدث . وبناءً على ذلك ، فإن موت شخص لايفهم على أنه مجرد حدث منفرد في حياة رجل واحد، ولا يقهم الخصب الفردي على أنه عنصر يمكن فصله عن الوعد المجدد للأرض وللبحر . ومن هناه فإن مرض رجل واحد هو علامة على ... أو من الممكن أن يتضمن ... مرض العالم حوله ؛ فإن شيئا ما حدث ليسبب خلل الإيقاعات الطبيعية والتوازنات الكونية بالنسبة إلى الجموعة كلها:

«انظر ، لقد أصيبت شجرة بيتنا بضربة أخرى
 وانظر كيف تتدفق العصارة لتنشر موتنا

إننى أصدقه . الآن أصدقه . فقد ترك النمل الأبيض روثه على أسقف بيوتنا فأصبح كأنه شجرة تعفنت في المطر منذرة بالوقرع وأين الطوطم الذي يقى الآن حتى تنخذه قبلتنا حاميا لها 1 9.

وبخمل مثل هذه الفقرات للقارئ ـ وهي تظهر بعض الهفوات اللغوية التي تفسد جزءاً كبيرا من المسرحية _ اقترانا غير واع بالعوالم المحيطة بالإنسان والمجتمع والطبيعة في عقل كل شخصية ، بصرف النظر عن الدور الذي تقوم به ، وتمثل عنصرا مهما ، بل حيويا ، في التركيبة الممقدة لتكوينات هذا العالم الداخلية ونظامه الأخلاقي بطبيمة الحال. ولاينبغي أن يُفهم هذا في المعنى الضيق للنظام الأخملاقي الذي يطوره الجشمع لينظم به سلوك أَصْرَادُهُ . وهذا نجُمد أن الانهميسار في النظام الأخملائي يتضمن في الرؤية الأفريقية شقا في جسد الطبيعة ، ويشبه ذلك تماما المرض العضوى في الإنسان الواحد . وليس من الممكن إيجاد الأدب الذي يعبر عن مثل هذه الرؤية في كشرة الكلام الجانبي ، أو في المناقشات بين الكبار ، بل إنه يوجد في صورة الوجود ؛ وذلك في أكثر الظروف دنيوية أو عاطفية . ولنرجع الآن إلى مســرحية ج . ب. كسلارك ؛ حسيث نجمد أن الخلل الأخملاقي لايقتصر على نوم الرجل مع زوجة رجل آخر ، وبالذات إذا كان هذا الرجل أخاه . وهذا بطبيعة الحال فعل مناقض لأخلاقيات الجشمع ، ويفهم في المسرحية على أنه هكذا ، فهذا شئ غير مستحب ولا يتسامع فيه . ويواجه الانحراف عن السلوك المتجانس مثل هذا السلوك بطرق شتى ، تختلف من مجتمع إلى آخر . ولكن من المكن أن يفهم هذا الفعل المضاد للمجتمع على أنه أقل خطورة، على رفاهية الجموعة ، من خيبة الأمل الزائفة والكبرياء العقيم، على سبيل الثال، ويرجم ذلك إلى الظروف المحيطة بهذا الفعل.

ويعتبر المجتمع الذي يعيش في صلة وثيقة بالطبيعة ، وينظم حياته حسب الظواهر الطبيعية في حدود عملية الاستمرار المرئية _ أي حسب أشياء مثل المد والجزر ، ونمو وتناقص القممر ، والمطر والجفاف ، والزراعة والحصاد ـ يعتبر مثل هذا المجتمع أعلى نظام أخلاقي يتضمن استمرار النوع ، موازيا لحركة الطبيعة . وعلينا أن نفهم هذا على أنه عمل يتم داخل إطار بعينه، من الممكن تسميته ميتافيزيقية الشئ الذى لايمكن أن يتجزأه مثل معرفة الميلاد والموت اللذين يشكلان الدائرة البشرية ، ومعرفة الرياح بوصفها قوة متحركة رهيبة منظفة مدمرة ناسفة ، ومعرفة ثنائية وظيفة السكين ؛ إذ إنها أداة للقتل وللإبداع ، ومعرفة الأرض والشمس على أنهما حقالتي تقوم عليهما الحياة ، وهكذا . وتمثل هذه الأشيناء قوالب أصيلة تكون وتراجع فيهما التقاليد والعلاقات الشخصية وحتى اقتصاديات المجموعة . ولكن من الممكن أن تتطور من هذا افتراضات أخرى لا تتجزأ؛ فنجد مثلا أسس الضيافة والتحلير من الزناء ولكن هذه أشياء تنقصها قوة القالب الأصيل وإجباره ، فهذه كلها تابعة لنوع ثانوي ، ومن الممكن مخالفتها عن طريق المصادفة أو الضعف البشرى.

وتفهم التجربة المعيقة لفن المسرح المأساوى داخل هذه الدائرة المحكسة التى لايمكن أن تتجزأ . ويصبح انقطاع الفرد عن صاداته المعروفة لايمثل خطرا لهام الحقيقة المثتركة فحسب ، بل إنه يهدد الوجرد نفسه ؛ وذلك يسبب هذا التداخل الوليق بين كل فرد وقدر الجموعة كلها.

ولكن الرؤية الأفريقية ليست واكدة على الإطلاق ء حتى على مستوى للفهوم المام . وقد يبدو هذا القول مثيراً للدهشة لأولئك اللين يعتبرون أن نوع المجتمع الذى ظهر ء ثما ذكرناه سابقا ء يلاكم بعسورة مزعجة للغاية كتابات كارل يرويز (^(a) Karl Popper الأولى التي كان قد ألفها من أجل المجتمع الشمولى الحديث . وبطبيعة

الحال ، لاحظ بعض نقاده أن معرقته غير صائبة بالجسمات التي يحاول أن يدخلها في دائرته المغلقة الخاصة التي كونها ؛ فاستنتاجاته الأساسية غير دقيقة ؛ إذ تتخطى النظام الأخلاقي الذي تقوم عليه هذه الرؤية . وهذا النظام الأحملاتي هو التطور المستمسر للحكمة القبائلية ، ويرجع ذلك إلى إحدى حقائقه التي تقبل فكرة الطبيعة المرنة للمعرفة . ولايعنى ذلك إلا انعكاسات لبداية تكوين حقيقة من الواضح أنها معقدة (٦٦) . وأظهر الدارسون الأوروبيون ، دائما ، ميلا إلى تقبل الأسطورة ؛ أى المأثور التقليدي المتوارث . المتحشل في الطرق الاجتماعية لنشر المعرفة أو توطيد المجتمع .. على أنه دليل على الصلابة الأصيلة . ولكن الظاهر دائما هو عكس ذلك ؛ قسهناك مسوقف يميل إلى القسول بأن من بين صفات معظم الأثياء الأفريقية القدسة _ وهي صفات تنكر وجود الأشياء الملوثة أو والضريبة، داخل النظام الهضمي للإله _ توجد صفة التكيّف الفلسفي . وتظل هذه التجارب محارج معرفة القبيلة حتى يقع الحدث : ثم تمعص بواسطة الإله لتصبح جرءا آخر من الدرع الاجتماعي في صراعه من أجل بقاله ، وتدخل بهذا في المأثور التقليدي المتوارث للقبيلة . ويخلق هذا المبدأ للمجتمع قالبا مرنا ذا وعي مستمر ، وهو قالب يظل خارج الدائرة التي يحتكرها رجال الدين ، ويعني ذلك أنه يظُل محارج كل المطالب العقائدية لمعرفة الأسرار . وكما هو الحال في العالم كله، يبقى التفسير غالبا بين أيدى مثل هؤلاء الوسطاء ، ونادراً ما يهقى عند الحكم القاطع للمسيحية أو للإسلام (٧٠ · والمهمة الأساسية لهؤلاء هي تعزيز الوعي القائم بين الجماعة ، وهو وعي يخص التمداخل الكوني ، وذلك عن طريق الالتمزام بالعرف والطقوس والأغماني الأسطورية التماريخية ، ثم يوجهون هذه الحقائق ـ التي تكون أحياناً عسيرة التطبيق ـ نحو الحياة العائلية والتقاليد الجماعية.

وهناك مثال آخر ؛ وهو خليط جيد من الأسطورة والتاريخ ، يتعمن أكثر في ذلك الجال الذي يخص حب

معرفة الإنسان للكون ، و هو كذلك يقود الإنسان نحو الأشكال الفنية الأكثر عمقا ، بنوع من محاولة استرداد الأصول أو كرباط قوى بها نائج عن الشعور بالابتعاد عن هذه الأصول . فلم يكن من المقصود ، ولا من المصادفة، أن تكون مسرحية (أبا كوسو Oba Koso) مسرحية مأساوية . والملهاة أيضا تعبر عن رؤية ، وكذلك الميلودراما والتسميات الملائمة الأخرى التي نربطها بفن المسرح. ولكن ، رغم وجود كتاب مسرح مثل موليير Molie're وبن جونسون Ben Jonson ، تجمد أنه حتى الملهاة التي تخص النمط الأصلى archetype يجب عليسهما أولا أن تصغر حجم البشرية حتى تصبح في متناول رؤية الكاتب المسرحي . ومن المكن أن توسع الماساة هذه الدائرة ، وهي توحي بمجالات ذات أسرار في النص غير قابلة للتفسير . قمن المكن أن نمارس أو أن نتممق قهم إطار رؤية من رؤى المأسساة. ومن المؤسف أن نرى أن السرحيات المأساوية ، التي تنتشر بكثرة في الساحة الأدبية الأفريقية ، تُظهر قليلا من هذا الإدراك . ويتحقق جذب اهتمام الجمهور بهذه المسرحية عن طريق الإحباط المؤقت فحسب ، الناتج عن عدم مقدرتنا على الإشارة إلى مسرحيات منشورة ومتوفرة ، أو من عدم مقدرتنا على أن نلتقط في النص ذلك الجوهر المعروف في فن المسرح الرمزي ، وهو الذي يواسي الإنسسان يبلاغة عن محدودية قوته التي تمنعه من فهم لباب الأسرار يطريقة حدسية يصعب عليه إدراكها دائماً.

ومسرعة (أبا كوسر) (٢٠٠ نجمع _ في جوهر شعرى _ بين فجوة (الحداث التي بين الرمز والحدث والحوار ، ويمثل هذا انضادا مشاليا نادرا ما يوجد في المسرح الأفريقي الماصر . وقد كتيت هذه المسرحة ومثلت في يوروبا وهاده من المناسبا فريدا من نوعه و وذلك لأنها مثلت أسام مجموعة متنوعة من المشاهدين الناطقين بلغات مختلفة عبر العالم _ ومن ينها اللغة الألمانية والإنجازية والعبرية والروسية والبولندية

والفرنسية . ولم تفشل هذه المسرحية ، في أي مكان ، في مخقيق هذا التطهير الجماعي العميق الذي يعتبر من الأهداف المعترف يها في العمل السرحي ، وهي تمثل نموذجا حيًا للجذور العالمية للنبض المأساوي ، كما أنها تمثل كذلك الطبيعة المتسامية التي يتفوق بها الشعر على باقى أدوات التوصيل ؛ مثل اللغة والموسيقي والحركة . ويجب علينا أن نعيد الكلام عن الإيحاء الأولى بعالم مغلق قائم بذاته ، ومشماسك بطريقة واضحة ، لايتأثر بالتقاليد والقيم الخارجية ، وهو إيحاء ثرى وجداب حققه الجمع الموفق للأدوات المسرحية ، وهو يمثل هجوما لغريا وحسينا للعارفين بهذه الحضارة وللخارجين علينها بالطريقة نفسها . ويقام في الحال نظام رموز عن طريق الإيقاع والحركة وتوافق موسيقي مميّن ، ويخلق هذا النظام ، بذلك ، واقما قائما بذاته . ويعلم القادم الجديد أنه حتى الأدوات التي تستعملها الشخصيات الرئيسية ، تتضمن معاني مهمة راجعة للمجتمع والأساطير، ومن يقف خارج هذا العالم يشعر بللك التأكيد. وبينما يفقد بطبيعة الحال شيئا من خصوصية هذا العالم، فإنه يستطيع أن يخلق بسهولة ميزانا مرجعيا -scale of refer ences مسوازيا؛ لأن ذلك كله تتم رؤيت في إطار من الحركة والصراع المنظم ، وكل هذا يطوع العلاقات ذات الإيقاع المنظم بمهارة . وقد لايلاحظ الغريب عن هذا المالم أن كلا من الإيقاع والخشب هما ضمن أشياء ذات خصوصية ومقنعة ، وحتى أو كان عديم الإحساس بالنغمة والإيقاع بشكل مزمن ، فإن ذكاءه وإحساسه يتفاعلان مع حقيقة أنه مشترك في قالب أصيل (matrix) متكامل مع قوى حضارية ، وأن التطور المأساوى لحكم أبا سانجو ،Oba Sango، ليس مجرد حلث في سجلات تاريخ شعب ، ولكنه يمثل التشكيل الروحي للشعب عن طريق انفمامه في أصوله الشعرية .

ومن الناحية التاريخية ، تتناول المسرحية تلبيرات حاكم مستبد اسمه سانجو (Sango) يحاول الحد من

نفوذ واحد أو النين من كبار قادة الحرب في مملكته ، ويستخدم من أجل هذا الخدعة التقليدية التي تتمثل في إرسال هؤلاء القادة إلى حدود المملكة للمحافظة على النظام . وكان ساجمو والقا من أن شخصياتهما التشابهة سوف تقودهما إلى صراع حتمى فيما بينهما . وكما هي العادة في مثل هذه الحالات ، فقد شجع مستشارو سانجو ومتابعوه على السير في هذا الانجاه . ولكن الحيلة تفشل ؛ فالمقاتلان يتلاقيان ويتصارعان ولكن المنتصر منهما يعفو عن المهزوم ، ويصبح كل منهما على حدة أكسشر قبوة . ومبرة أخبرى ، وبإلحباح من حبوله ، يستدعيهما سانخو وينظم مبارزة أخرى بينهما . وفي هذه المرة يقتل المنتصر ... وهو جبونكا Gbonka ، الرجل نفسه الذي التصر وعقا في المرة الماضية .. عدوه ثم يلتفت نحو الملك ويطلب منه عرشه. ويتصرف أتباع الملك حسب طبيعتهم في هذه المرة ، ويبدأون في التنخلي عن ملكهم. ويتقلب الملك ضمعهم وهو غماضب من هذا الغدر ، ويقتل بعضهم . ولكن الاستهجان يجبره على الخروج من حيث يفكر في أن يشنق نفسه وهو في حالة يأس، ولكنه لايشنق نفسه لأن ماكتب في آخر المسرحية هو نفسه تمجيد له وعنوان المسرحية ... وهو ٥ أبا كوسوا Oba Koso يمنى وأن الملك لم يشنق نفسسه . ويقسر التاريخ في تصورهم أن سانجو صعد إلى السماء لينضم إلى الآلهة الآخرين في المقبرة الخاصة بقبيلة السوريا Yoruba وهو مشمار من ضعف البشرية .

وهنا مثال من أغنية مديح ساعجو وهي مختفل بقوته المفرطة ووحشيته :

وإنك تعتقد أن الدودة تتراقص ولكن هذه طريقتها فى السير وأنت تعتقد أن سانجو يكافحك ولكن هذه هى طبيعته إنه يأكل بطاطة مهروسة مع كبير العائلة وبصد ذلك يمسك باينه الأكبر عند البوابة وبقتله

وهو يصدع الحائط ؛ ويثنق الحائط شقاً فيفتحه

ويدق مائتي حجر من الرعد في الفتحة.

وتكثر في المسرحية فقرات دينية غنائية نمهد الطريق لإعادة تثبيت الجنس البشري بعد ذروة المسرحية . وبعد أن يخضع الصراع لهذا الأسلوب يخرج من كيانه القوى الشريرة الزائدة . والمبادئ التي تهدم تفسها المتجسدة في أفنية المديح المذكورة أعلاه ، مثلا ، تخرج من الجماعة عن طريق عذاب الشخصية الرئيسية . والفن المسرحي المأساوي (وكذلك الفن الشعرى المأساوي) من هذه الطبيعة يعمل عن طريق المبدأ التماثلي (homoepathic) . ولا يجب علينا أن تتعجب من أن تجد مصطلح وأغنية مديح؛ على رأس موضوع يضم هذه الوحشية غيسر العاقلة، أو مجد عند التمشيل أن الأبيات تغنى بطريقة مدبيح محايدة وفرحة . وهنا يجب علينا أن نتذكر أن هذه الفقرات ومثيلتها تصبح أساسية لتضفى نوعا من الصحة الواقعية للجماعة ؛ فهي بجسد كذلك نواحي الحرية التي في أسرار الطبيعة وفي أصول البشرية . فالاستشهاد بكرم العلبيعة ليس عملا سلبيا ، وليس من المكن أن يتحقق عن طريق الممارسة الدينية المحفوظة عن ظهر قلب . وقوة الجماعة أو إرادتها الممرة مكتوبة في شعر مثل هذه المأساة. ويصبح من الصعب أن يقرّر ، عن طريق الانتقاء المعنوى البسط، اختيار ما يمكن أن يستخرج من طاقات الطبيعة لمعاونة المرسل ، وذلك إن كانت الشخصية الرئيسية بمثابة رمز لها خلال هاوية الأصل (فهو هنا جنس وأيضا فردى) ً. ويجرؤ سانجو على عبور الهاوية الرمزية نيابة عن قومه ، وهو يعتمد في عبوره المخيف على الخير والشر . ويحقق كل من إفراطه وضعفه المأساويين متطلبات التسلسل الدائري كمما يحققان تكامل الطاقات الكورالية (الجماعية) وطواعسها، وهذا توتر أبدى يؤيده التحدي والاستجابة ، وهو أحيانا متعمق

وأحياتا غير أحلاقي ، لدرجة أن الشخصية الرئيسية تُرى على انتاقضاتها.
على أنها انمكاس لهذه القوة الجماعية بكل متناقضاتها.
وسود المسرحية هذا الإحساس بالبحث عن الأصول وعملية تكوين الجس البشرى ، ولذلك نجد أن تيمى اساساته الحرف الحرف الحرف المرة الأولى ألى مستوطنته الجديدة ، ويعملى هذا الوصول مثالاً آخر لفكرة البحث عن الأصل التي يوحى بهما الشعر في المسرحية ، وتيمى ووحيد وخائف .. يطلب المسحدة على المسرحية ، وتيمى ووحيد وخائف .. يطلب

العون الكوني في أغنيته ويقول:

وازنی أجرع اليوم إلى مدينة إدى
وهى النسمة الرقيقة التي تقول
هبوا نحوى يا أرواح الأرضات التي تتكاثر
وهى تقول احشدوا نحوى
فإن الهراء هو أبو اللدى
والندى هو أبو الأمطار
والأمطار هي أم الهيط

وتتشر دعواته، وهي موجهة أساسا لسكان إدى الخاته وادى الدين لم يرهم أحد بعد ، لترقظ عالم الحيوان والأرواح وكل قوى الطبيعة ، وتقيم صلة بينه وينهم عن طريق ذكرى أصولهم والقوى الناتجة الموافقة التي يجب عليه أن يستتجها من رد فعل إجابي ، هو صدى للإحسان ، يشابه الذي يأتي من السكان الموجودين ، فهو يمثل بالنسبة إليهم جميدا أيضا . فكان دعاؤه ، في يطلبون عن طريقه رحمة القوى الخفية عندما احتلت يطلبون عن طريقه رحمة القوى الخفية عندما احتلت للمرة الأولى الأرض التي كانت عادرة في يوم من الأيام. ويمثل رد الكورال غير المرثى ، الذي اجتمع فيه بطريقة رمزية كل مخلوقات هذا العالم غير المحدد، بخرية تماش عاطفيا ، هي بعثابة مولدهم وأصلهم . ويجتمع تماش عاطفيا ، هي بعربة موالم عاطفيا ، هي بعثابة مولدهم وأصلهم . ويجتمع تماش عاطفيا ، هي بعثابة مولدهم وأصلهم . ويجتمع تماش عاطفيا ، هي بعثابة مولدهم وأصلهم . ويجتمع تماش عاطفيا ، هي بعثابة مولدهم وأصلهم . ويجتمع تماش

شدة السير والاستقرار ، والاقتلاع والتنقل ، بهذا التصوير للرحدة البشرية وانعزالها ، ويثير ذلك كله مشاعر قائمة في الجذور العاطفية للمأساة ، وتمثل أغنية تهمى نداء للإنسان وللطبيعة من أجل المساعدة الشافية للقبول. أما المفتاح الذي يفتح مصدر القوة ، فهو المناجاة الشعرية الأسطورية التي توجد في الفقرة الخناصة بالجنس البشرى؛ حيث نقرأ:

وإننى آبى اليوم إلى مدينة إدى وهى النسمة الرقيقة التى تقول ، هبّى على يا أرواح الأرضات المتكاثرة ، وانتجهى نحوى فإن هناك مائتى وافدة تسند المنزل وهناك مائتا سحلية تسند الحائط لترفع كل الأيدى لتدعمني».

وكما رأينا في الفقرة السابقة ، نجد أن الخيط المستمر هو فكرة الاستمرار ، ويقدم صراع تيمي على أنه جزء لا يتجزأ من برهان الطبيمة وهي في أكثر حالاتها ألفةً، وتلوب هذه الألفة في الكون الأوسع

المتكون من الربح والمطر والحسيط ، والنمسو والولادة المتجددة ، وهو إيمان إنساني وتأكيد ويمثل هذا كله الرجه الآخر للضياع المأساوى ، ويهذه الطريقة ، ثجذ أنه حى هذه الشخصية الثانوية تصبح ... وهي ليست أقل من جبونكا (Gbonka) ، وليست أقل من المجموعة الكورائية ، وليست أقل من سانجو نفسه ... تمثيلاً لفكرة الاستمرار وهي تتجول على حافة قلب الأسرار الكونية ، وسوف يغوص في هذا القلب القائد سانجو قبيا .

وتقع أحداث المسرحية في الوقت المثير اللدي يتكون قيه الجنس البشرى ، وبصبح المجال رغم ذلك مألوقا ومعقولا حتى بالسبة إلى المشارك الغريب في هذه الطقوس المأساوية التي تمس أصول البشر ، ويرجع ذلك إلى أن مسرحية (أبا كوسو Oba Koso) تثبت الوائيتها الداخلية المنسجمة بعضها وبعض بثقة ، ام تتسع بعد ذلك من خلال نبرات الشعر والمواطف المبتهجة نحو استرداد الإدراك الأوسع للرجود الكوني والفردى.

الموامش

- (۱) لللاحظات التأثية للسرحات شومت دفي مكانياته (SS (R) دأى في الكان الذي نشأت واقعت فيه ، وكذلك في الوت للاسب أنها من السنة ، وهي ليست رد أمكان منطقة الشرعات المساوية ال
- (۲) كان كولا أجوزمولا (Koia Oguamola) يعتمد على مثل هذا التراث ، وهو تراث لا يزال نائما في ملهاة القناع القديمة ، وذلك وهو ينتج مسرحية مسكيو فيها التراث . (Painswine Drinkard)

Clark: Three plays. Oxford: O.P., 1964

George Steiner: The Death of Tragedy London: Faber, 1963. See Chaps 6 and 9

(٣) انظر :
 (3) انظر : موت قن الأصاة القصالان، الساص والسايم

(ه) انظر : الجمع الماموح وأعداؤه . Karl Popper : The Open Society and its Enemies . London: Rounledge , 1962.

(٢) هذه الذكرة تمثل ، دون شك ، النماد الموحد لفكر قيلة الإلا (١٤١٥) (Yoruba Divination)

- (۷) تعيم ماخير (Sang) مقد الطبيعة القادرة على التكيف ، التى لا تعاقش أو تلوث جومرهم الأساسي، من توسيع الجابل الدى يقع فيه البرق ليدخل العالة الكهريةية في الرعم المناطقي لمقاميه ، ويصبح الرب أجدر ((mgc)) ليس قلط رب الحدرب بل رب البردة في ان وظل حسب المسابق الأكر أقرية أحضه ، بل إنه منذ كذلك إلى الأمريكين ؟ حيث انتخرت عباده ، الأكندف التابوت الكافريك في نظام بالبستا المساب بعد فرات الأولى ، أك كان لابد أن يكونوا كثير العندما بأجدو ، و هر رب المؤرة الذي كان قد أميد التحليف فيهم بكارل ماركر.
 - (A) مسرحية أيا كوسو Oba Koso تشرت في :

Oha Koso in three Yoruba Plays . (English Adaptation by Ulli Beier). Ibadan : Mbari Publications, 1964.

وترجمت بالاستشهادات نقسها جميما التي أوردناها هناء





دور المسرح

في التنمية الثقافية في أفسريقسيا *

چان يليا * *

مقدمة

إذا كان المسرح هو المرآة التى تعكس بطريقة مبهرة ظاهرة أو حدثا مهما في حياة نسب ما، فعن المؤكد أن المسرح، أو النشاط الذى يتبعه، هو بيزاً لا يتجزأ من النراث الشقافي في أفريقيا. وقد أكد مؤرخو المسرح الأفريقي أن أفريقيا القديمة كانت تقدم عروضاً تمثل المسرح الأصيل.

ولقد قضى الاستعمارعلى تلك الأشكال الأصيلة واستبعدها، ولكن بقى منها بعض البلور التى ساهمت، ولو بقدر ضفيل، في إحياء الفن المسرحى الأفريقى وازدهاره. إن مكانة المسرح من حيث هو فن مشميز ومحدد في توليد مستمر منذ ثلاثين عاماً. فقد ازداد عدد مؤلفى الدراما الأفارقة الذين حققوا حضوراً تقافياً وموهة

فصل من كتاب المسوح الأفرياتي ومتظلبات العمية. أصعره فلمهد الثقافي
 الأفريقي.

* « مؤلف وكاتب مسرحى، وبعمل بجامعة بنين Beain القومية.
 ترجمة: فيبضى فوياد، مدرس بمركز اللغات والترجمة
 بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

ملموسة، من خلال ستين عملاً من الأعمال الدرامية التي تغطى الجوانب المتنوعة في مختلف البلاد عن طريق تناول التيمات المسرحية المتنوعة. هذا التطور المسرحي هو تتاج للنمو الثقافي ألعام الذي مس كل الجالات. كما أَلَّرَ هَذَا التعلور على القطأعات الأخرى في المجال الثقافي الأفريقي، وكان لهذه القطاعات، بدورها، أثرها الفعال. ولتحليل هذا التفاعل فيسما بين المسرح والقطاعات الثقافية الأفريقية الأخرى ، سوف نعمل على إيضاح الدور الذي لعبه الفن المسرحي في أفريقيا التقليدية، متبعين في ذلك أثر الأشكال البدائية أو الأولية للمسرح الأفريقي التقليدي ثم أفوله مخت وطأة الاحتلال، وماأصابه من تشوهات، ثم بداية مرحلة نهضة، وبعد ذلك صحوة متأتية في إطار له مضمون اسوسهو ــ بولتيكي، (اجتماعي ـ سياسي) جديد. وسوف نعمل على استخلاص التيمات المهمة وما يشغل المسرح الأفريقي من هموم، وعوامل نموه، ودوره الفعال في الثقافة الأفريقية، وفي النهاية سوف نتوقف عند الدور الميز الذي يجب أن يقوم به في هذه الثقافة.

١ _ تمهيدات المسرح الأفريقي.

إن إحصاءات العروض الثقافية التى حصلنا عليها فى للسرح تنبت بشكل قاطع أن أفريقيا التقليدية، من السنضال إلى زائيسر مسروراً بمالى، ومساحل العساج، وجمهورية البنين، ونيجيريا، تقدم عروضا يختلط فيها التسمشيل بالطقوص الشمائرية. ففى بلاد للمائد في يعانونه عن طريق عروض زاهية غنية بالقريحة، يسخرون فها من المتروجين اللين يكبرونهم فى السن.

أسا عند أهالى البروبا Yuroba فإن الرابطات التي تهتم بالشؤون الدينية، تعمل على تنظيم أعمال درامية مبنية على الطقوس التي تمجد بطولات الأجناد، في مضمون له شكل وصفى طريف يؤدية بعض المهرجين واللاصبين بحفقة بينما يرتدون الأقنمة التي تمثل الحيوانات، وتكون الشخصيات مطبوعة في قوالب تمثل المجتمع اليوروبي: مثل الذين يؤمنون بالمبادات النينية والأجانب ثم الأوروبيون، ورجال البوليس.. إلخ.

اكتسب الرجل الأفريقى خيرة وتعلم من خلال مشاركته في مثل هذه الأشكال الأولية للمسرح؛ فلم تكن بالنسبة إليه محض تسلية فحسب؛ لأنه يجب على الجميع المشاركة، وقد عبر عن هذا وآلان ويكارة Alaim الجميم المشاركة، وقد عبر عن هذا وآلان ويكارة «المشتركون» ويمان أحداث عم الجمهورة، ويُهنّم هذا المسرح في شكل أحداث والوحيكة فينها يتم التمهير عنها بالغناء والموسيةي،

إن هذا المسرح يعكس الوعى الشقافي والسياسي والنبني في ذلك الوقت للشعوب الأفريقية. ويظهر دور المسرح الأفريقية ويظهر دور المسرح الأفريقية في النمو الثقافية وعن متازع، وهو يعني بتقديم عروض شعية تظهر تداخل القيم الأساسية الثقافية للجماعة: من شعائر طقسية، وفن النحت، وأغان متنوعة، وتعير حركي.

لم يتمكن المسرح، من خلال هذا الشكل التقليدى،
أن ينمو بصورة تقوم على نوع من التجانس، وذلك
بسبب عامل الاستعمار الذي عمل على كبح هذه
الاندفاعة الأصلية البدائية وتشوبه المحتوى الثقافي وخلق
إشكالات جديدة في التمبير؛ حيث فرض لغة المستموء
وتدوس نماذج لقافية جديدة قدمت على أنها الشكل
الوحيد المناسب، وقد وضح هذا الصراع على المستوبين
السياسي والديني مصا، بل تم تكميم وإسكات تلك
الأصوات الأفريقية التي نحت هذا المنحي، ولكن في
إطار المدرسة الاستممارية كانت بداية الصحوة قد أخدات
في التكوين.

نحن نعلم جيداً مكانة باكورة هؤلاء الرواد في مدرسة المعلمين وهو وليام بونتي، كسما نعلم دور صدرسة المعلمين ينجرقيا Bingerville في محاولة التصريف بالثقافة الأفريقية للأوروبيين، وإظهار مدى غنى هاه الثقافة القديمة، وذلك عن طبق استعادة المكانة التي كانت للغناء والرقص في كل العروض الأفريقية المقدمة وسوف تلعب المدرسة الاستعمارية والمحتل الجديد دوراً يعمل على حث هذه النهضة وإنشاء ريسرتوار وعقد للقادان.

ولكن في الوقت نفسه، قام الانجاه الاستعماري بفرض أشكال أو نماذج غربية مثل: موليير وشكسبير، أو عن طريق استحضار فرق مسرحية أوروبية من القرق المتجولة لتممل على رفع التلوق الفنى بواسطة تعليم اللغة الأجنبية. في ذلك الوقت، استطاع بعض البلدان التي تتمتع بوحدة لفوية، تمتد على مساحات جغرافية واسعة، مثل نيجيريا، أن يخلق إبداعاً شعبيا تلقائيا للغة مخففة: اللغة النيجيرية «البدجين» Pidgin أو اللغة الشعبية «الشرابيا» «المدجين Pidgin أو اللغة الشعبية «الشرابيا» «المحين يتكلمها المحاربون

كان للمؤسسات والإرساليات الإنجيلية دور في محو الطابع الثقافي المنقول لبعض العادات التي وصفوها بأنها

غربية أو خرافية. وعلى ذلك، فقد تمت عملية إحلال، لتستبدل هذه الطقوس مشاهد مأخوذة من التوراة، تقلم في صورة عروض مسرحية؛ مثل (قصة آمم وحواء)، (يوسف وإخوته) وفي حالات أخرى، تم الاحتشاء بشكل آخر من الأشكال المسرحية الأفريقية الشمبية وحفل كونسير، التوجولي، وهو ضائي بالطبع.

٢ ــ تقع صحوة المسرح الأفريقي الحديث فيما بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٦٠

تصطدم القومية الأفريقية، وهي مازالت بعد في حالة التكون، يقوات الاستعمار المستوطنة. هذا إلى جانب غياب المؤسسات الحرة التي تممل في المجال الشقافي؛ لذلك فقد تصرضت النصوص المسرحية للإشراف الرقابي، وقد عاني الاضطهاد أولئك المسرحيون اللاين جازفوا لتقديم أعمال دوامية مستمدة من الحواة الاجتماعية، مثل أوبير أوجونديه من نيجيريا في مسرحيته (المجامة والإضراب)، لأنهم بذلك قد تجامروا وقاموا يتقد الحياة الاجتماعية والسياسية بسخرية، وكان هذا أمراً مرفوضاً في ذلك الوقت.

لقد ازداد الوعى السياسي مع دخول الحركة الثقافية الزنجية في الفصراع الذي لرتبط بنشوب الحرب المالمية الثانية بين عامي ١٩٣٩ و ١٩٤٥، ومشاركة الشعوب الأفريقية في هذا الصراع. كما كانت هناك معارضة من الأفريقية في هذا الصراع. كما كانت هناك معارضة من للنظام الاستعماري. ومكلما، فإن الوعى الثقافي بالقيم الحضارية الأفريقية أعطى دفعة وقوة للوعى السياسي: فلمي عام ١٩٥٦ قدم رجال الثقافة سالسوداء: من فاتين وكتاب، أثناء انعقاد مؤتمر مشهود، مجموعة من التعلولات، وقد أشاروا إلى أن التغرب السياسي نتج عن التغريب الشاني.

ولكى تقف الثقافة الأفريقية على أرض ثابتة، كان عليها أن تبدأ بالمعارضة.

وسوف نحاول استبعاد الاتجاه الجامد الذي يعتمد على التقليد الثقافي والنزعة للرضية في إرضاء الذوق الأوروبي خلال الأحمال الفلكلورية، والانجذاب نحو ثقافة غرية متدهورة، وقد أظهر ذلك الكاتب إيميه سيزار في هجائيته المشهورة (أحاديث عن الاستعمار)، وكل الأعمال الناتجة عن هذا الرفض للثقافة الاستعمارية قد أثبت الهورة الثقافية للزنجي – الأفريقي.

٣- تلك الفترة كانت خصبة بالثقافة المتوهجة ولكن ما المواضيع الرئيسية التي كانت تشفل المسرح الزنجي الأفريقي Negro- Africain?

أ لنُدكر في البناية أن المسرح الأفريقي الأصيل، مثله مثل كل مسرح حقيقي، يعلل خلاصة لكل الفنون. وليس نجال ثقافي آخر، غير فن المسرح، المقدرة على إظهار النمو الثقافي الأفريقيا.

عا لا شك فيه أن المسرح الأفريقي التقليدي يضع في متناول يده الفنون التشكيلية لتكون في خدمة العملية الإبداعية في الديكور وأزياء المثلين المشاهدين، والمشهد المسرحي يشبه حفلا كرنفالياً أو عرضا للأزياء. وقد خلق النحت أشكالا فنية غنية ومختلفة من الأقنعة، وكان التعبير الراقص بالحركة (الكربوجراف) يمثل جزءا أساسيا من العرض؛ لأن الرقص والفناء هما أساس إيقاع الحياة الشعبية. وقد حاول المسرح المدرسي، بكل طاقته، إدماج الرقص في المشاهد أو استخدامه بين القصول. أما عن الأغنية، فقد كانت الرحيق الذي يتغذى به العمل المسرحي؛ إنها بمثابة النفحة المبدعة الشاعرية للحواديت التقلينية، وهي أيضا الأداة الخاصة لتنظيم المراعات الجماعية التي تخدث ألتاء المناظرة الخطابية في الحفلات الشعبية التي تسمى «الهائلو» «Hanlo» وذلك في داهومي القديمة وتوجو كذلك، كانت تلاوة التراتيل، مثل والجريو _ Griots وكان للأغنية المرتجلة مع التعبير الإيمائي معاً، تأثير واضح في مجنب بعض النزاعات الحزيمة، وكانوا يشعرون بالحرية عندما بلجأون إلى السخرية والفكاهة.

وكانت العروض المسرحية تتبع فرصة استخدام إمكانات الآلات الموسيقية والحركة البشرية جميعاً، مثل: الكورا، تام ـ تام، فلوت المساجات، الطبلة، الأجراس، الأيادى، التعبير بحركة الصدر ودق الأرض بالأقدام...

من خدلال هذا الشكل المسرحى الشمعيى، تقدّم الشخصيات الكلاسيكية القائمة في المجتمع الأفريقي، مثل: الساحسر، والعسواف الذي ينسفي الأمسراض، والمشعوذون الدجالون، ومؤخراً، قدم الموظف حديث النعمة، الأفارقة أصحاب البشرة السرداء بأقمة بيضاء، حسب ما جاء في التعبير الشهير لفرائز فانون Frantz ومع ذلك يقومون بمغازلة الفتيات صغيرات السن. ومع ذلك يقومون بمغازلة الفتيات صغيرات السن.

إن الوعى بالدور الرئيسي الذي يقوم به المسرح، يظهر بوضوح بعد تبني الكتاب والشعراء الأفارقة الزنوج لهذا النوع من المسرح: إيميسه سيسزار Aimi Cisaire سينجور Senghor دادييه Dadie ، وول سوينكا wole , Sojinka ، دچبريل نمسير نيان Sojinka ، دچبريل بيراجو ديوب Birajo Diop أريونو مبيا oyono mpla ، جي مينجا Guỳ menga ، سيلقان بمبا vain Bernba فرانسيس ايبي من بين الكتاب francis Bebey. أما سميان عثمان Sembéne ousmane ، فقد آثر السينما لأنها شكل خاص مختلف عن العرض المسرحي، وذلك ليقدم من خلالها أعماله الرئيسية لتصبح في متناول الجمهور وتكون أداة الوصل بينه وبين جمهوره. وكما يقال: لقد بدأنا بالرواية لكي نصل إلى المسرح، ومن خلال المسرح استطعنا أن نتحرف الأداب الآخري من رواية وقصة وشمر..كان للمسرح الأفريقي وقع وتأثير مؤكدان على اللغات الأوروبية في العمل، وعلى الألسنية الأفريقية.

وإذا كانت المسرحيات المكتوبة باللغة الأفريقية نادوة، فلقد تم التخلب على مشكلة التواصل بينها وبين الجمهور عن طريق ترجمة الأعمال للقدمة إلى اللغة القومية.

لقد أفادت المسرحية الأولى التي كتبت للمسرح، رهى مسرحية (كوندو القوش Kondo le requim) من الترجمة إلى لفة «الفون» (Pons»، وهي ترجمة جنيرة بالاعتبار؛ إذ تمثل هذه اللفة لفة شعب دابومي؛ حيث كان يميش الملك الصامد جيهانزن Gbehanzin).

بغضل ذلك، كان أنا متعة تعرف الماهية الحقيقية لما كان يجب أن يكون عليه المسرح الشميى الأفريقي. فم اختيار الممثلين من الشعب العامل الكادح: العمال، الفلاحون، غير المتعلمين أو الأميين، ولكنهم كانوا يمتلكون ناصية اختهم الأصلية وثقافتهم التقليدية الأصيلة، وبذلك استطاعوا توصيل الرسالة الحقيقية بكل وضوح واقتدار.

وكان لهذا المصداق ألر غير متوقع من خلال الدراما التاريخية. وكان الجمهور الشعبي يشارك في الأداء بجدية وبطريقة إيجابية، وقد قام هذا الجمهور بالتعبير بتلقائية، ودفع المشالين إلى الصياح والضحك والبكاء والمسرً الأصداد.

هما سبق، نستطيع الاقتناع، بسهولة، بأن المسرح إذا تلاءم بقدر المستطاع مع المواصفات الأصيلة الموروثة لشعب ماء فإنه يصبح مؤثراً في كل المناصر الثقافية الأخرى، لأن المسرح، بطبيعته، يمكس بجدارة السمات الأساسية للشعب.

ب ــ وهكذا، فإن الاهتمامات الرئيسية للمسرح الأفريقي أرتبطت بالاهتمامات الاجتماعية والسياسية لأفريقيا.

بتعبير آخر، فإن المسرح يكمل دوره الحقيقى وبقرم بربط الحياة الواقعية بما يتيح من إمكانات لتحليق الخيال والحلم، وبذلك تكون المسرحية واقعا يعيشه مشاهدوها أو حلما يتمنون تخقيقه.

لذلك، بعد عام ١٩٦٠مع الاستقلال السياسي، كانت التيمات الرئيسية للمسرح الأفريقي تهدف إلى

شقيق المطلب الأساسى الذي تمثل في الكفاح من أجل القومية، والصحود في مواجهة الاستعمار والحتل عبر التاريخ: (شاقا Al Hadji)، (المحاج عمر Edit (Chaka) ، (مامورح) (Omar (Chaka) ، (مامورح) الشابة، مثل: المقالاة في ثم انتقاد نقائص المجتمعات الشابة، مثل: المقالاة في الشهدات العلمية، فساد رؤساء الممل المشبوهين وغير الشمادات العلمية، فساد رؤساء الممل المشبوهين وغير المسات الحديثة القائمة في ضوء الاستقلالية ومحادة المؤسسات الحديثة القائمة في ضوء الاستقلالية صحوة الضمير ضد المستمم (جود النياري Thiaroyo) ومحادة الأوضية والكوارث الم متطلبات توسيخ القومية ومحاربة الأويفة والكوارث

إذا كان المسرح يبدو في المجال الثقافي العام جماعاً لكل الفنون، فذلك لأنه في الصقيقة يعكس صورة المجتمع الثقافي في مظاهر عدة مختلفة.

يجب على الجمهور أن يرى اهتماماته الاجتماعية ...
السياسية بعمورة مضخمة من خلال للسرح ويجد نقسه
كأنه أمام مرآة تمكس له صورة مجسمة يلاحظ فيها ذاته
وهو يقاوم القيم التقافية الغربية عليه، سواء كان ذلك من
أجل تركيب متجانس متناسق أو من أجل التشبه بالأخر إلى حد ضياع الهوبة.

جـــــ سوف نقوم، هنا بتحليل العوامل التي ساعدت على تطور المسرح الأفريقي.

بدايةً، لا يكون هناك مجماح مسرحي إن لم يكن يعنى بالجممهور في المقام الأول، ويقوم معه بالمشاركة في عرض القضايا التي يهتم بها.

يثبت عصر نهضة المسرح الأفريقي أن الجمهور الأفريقي، بأصالته التقليدية، كان على استعداد لتقدير ومعايشة هذا النوع من المسرح، ليس عن طريق جمهور من فشة مصينة، أو عن طريق المضالطين الذين تأثروا بالقافات الوافدة، ولكن من خلال جمهور غفير مقمم بالحياة متضبع برحيقها الخصب.

هناك رجال مسرح ملتزمون لنيهم قدرة الإبناع، مثل «أمون دايي» في ساحل العاج، وذلك في فعرة الاحتلال الاستعماري، ومثل برنار دادييه، وأيضا أولئك الذين تسلموا الشعلة للضطرية من دعاة مسرح القصوء وكنلك مثل الشاركين في مسرح دانيال سورانو في داكبار، وخصوصا وول سوينكا في نيچيريا. كان من الواجب على هؤلاء دفع الإيداع والعروض المسرحيمة وتنشيطهما. كما قام الركز الثقافي الفرنسي، في ذلك الوقت، بتنظيم قطاع مسرحي من الـ AOF منذ عام ١٩٥٣، وشاركت الفرق القومية لأفريقيا الناطقة باللغة الفرنسية (الفراتكفونية) في مهرجان القوميات بباريس؛ حسيث نالت داهومي الجسائزة الأولى، ثم جلبت مهرجاتات الفنون الزنجية (دكار، الجيه، لاجوس) فيضأ من العروض الثقافية؛ وكان للمسرح مكانة مرموقة بين هذه العروض التي أقيمت في لاجوس. وعندما كنا نشارك ، حتى وقت قريب، في ندوة من الندوات، كنا تلاحظ الشواهد الواضحة على نهضتنا الثقافية، وكنا تلمس ذلك بكل فخر.

وقد ساحدت جولات الفرق المسرحهة للبلاد الانتراكية في مختلف البلاد الأفريقية _ بعد الحصول على الاستـقـلال _ على إحسادة اكتـشـاف الأدوار الاجماعية _ السيامية للمسرح.

وفى عام ١٩٦٧ ، أثناء جولة كنا قد قدمنا بها فى موسكو للمشاركة فى المؤتمر الدولى للسلام ، استطاع رفيق رحلتى الذى كان مستاء من بعض المتاعب التى تسبب فيها النظام السيامى الهماره ، أن ينسى ما يه وهو يشاهد أحد المروض ، ووجئنا أتفسنا نصفق بحمام شديد لإحدى الفرق المسرحية من الهواة .. كما ألمنونا وكانت هله القرقة تقدم مشاهد ولوحات حية ومؤثرة تعبر عن رغبة الشعوب فى تحقيق السلام ، ومن شلة حمام صغيق توجه ، فى تلقاية شديدة ، ليشارك معهم حمام صنيقى توجه ، فى تلقاية شديدة ، ليشارك معهم بالتصفيق ليس فقط لللين يؤدون الأدوار ولكن للشعب

الذى أنجب هولاء. لم تستطع الأحاديث السياسية السابقة على العرض أن تتغلب على صديقى وتهزمه، لذلك كانت مشاركته واندماجه مع العرض بعضوية وتلقائية شديدة. إذن نفهم من ذلك أن دور الممثل في البلاد الانتراكية له تقديره الخاص، وأن الفناتين من بين الفئات الأخرى بنالون حقوقهم.

إن سياسة التنمية الثقافية للدول الأفريقية المستقلة تتضح في إنشاء معاهد للفن الدرامي، ومندارس إعداد في، وإمكان عقد دورات في الخارج للدراسة.

وقد ساعدت هذه السياسة على إيراز موهبة الممثلين الذين يتتمون إلى بيئاتهم، كما أظهرت الفرق المسرحية ذات المواهب.

بالتأكيد، إن هدف تكوين مثلين يتم إعدادهم إعداداً جيدا، وتأثير هذه الفرق على الجمهور، يظل موضع تساؤلات تستدعى فحمها عن قرب.

وقد لعبت المسابقات التي تمت بين الفرق المسرحية الأفريقية والتي نظمت عن طريق ندوة مديرى الإذاعة الأفريقية الفرانكفونية في عام ١٩٦٦ ، دوراً رئيسيا لايقل أهمية وذلك بتكرين ريبرتوار وحث المؤلفين وتشجيعهم وتقديم المساعدات المادية للفرق، يجانب هذا الجهد، كانت هناك سياسة الشر التي تتفق مع ذلك ؛ حيث يرجع النص إلى دار النشر التي تتفق مع ذلك ؛ حيث يرجع النص إلى دار النشر CEI في ياوندى ، ومؤخراً إلى دور النشر الحديثة الأفريقية ، ومن بين أسماء الناشرين المهمين اسم اوراك.

وقد ساعد الازدهار المسرحى الذى نتج من هله المرامل الأخيرة على التزام المسرح وجعله فى خدمة المجتمع الأفريقى، مع حث الوعى والتشجيع على ضرورة التحرر الاجتماعى ـ السياسى ومتطلبات التنمية الاقصادية.

مع ذلك، فإن الدور الترفيهي للمسرح لم يفقد مكانته. إن المسرح يرز من حيث هو وسيلة للتعبير الفني

بين الفنون الأعرى قاطبة، لأنه يسمح للمؤلف، عن طريق للمثل بوصفه وسيطا، بأن يتوجه إلى الجمهور مباشرة، ويقوم باستدعاء المتفرجين للمشاركة وطرح التساؤلات.

أضاد المسرح من التطور العظيم لوسنائل الاتصبال، كالتليفزيون والسينما، وبذلك تضاعف عدد المستمتعين والمهتمين به. لقد تزايد دور المسرح وتنوع وابت وجوده، ويرجع ذلك للأسباب السابقة جميعاً.

إن عشرة أعوام من الخبرة والاستقلال فيما بعد عام 1940 ، تسمع باستعراض التناقع، وإذا كنانت هذه التناقع الا تبعث على الزهو فإنها مشجعة في مجملها. التناقع لا تبعث على الزهو فإنها مشجعة في مجملها. ونحن نتنظر، بعد ذلك، أن يقوم المسرح الأفريقي بانتقاد التقاليد البالية والسخرية منها، وأن يقترح معايير أخرى والأصيلة والتمسك بها وتشجيع الرابطة القرمية، وأن يحيى الأنشطة التي تساعد على التنمية الإنتاجية التي يحيى الأنشطة التي تساعد على التنمية الإنتاجية التي ترتبط بالتأهيل المدرسي والجامعي، وأن يقرم بدور تثقيف الجماهير السيامي، وذلك دون أن يكبح جمال المسرح به الإبداع فيه.

هل إدراك أهداف المسرح يجعل هناك مخاطرة تساعد على تتحجيم القطاعات الثقافية الأفريقية الأخرى؟

الاتجاهات المهمة للثقافة الأفريقية اليوم والدور المكن للمسرح كى يتطور

من الضرورى الاتفاق بوضوح على مفهوم التنمية الثقافية. الثقافة هي أصل وانمكاس للنشاط الإبداعي للأقراد. والثقافة ليست مجرد مجموعة من المفاهيم الغربية تغلف مجمعا معينا. لذلك، فإن كل ثقافة منتربة أو متسلطة أو مُشروعة لشخصية الشعب الأفريقي تكون ضد ثقافه. إن الثقافة الأجنبية بالنسبة إلينا ليس لها قيمة إلا من خلال كونها ثقافة متناعلة ومندمجة ومتشابهة،

وأيضا مهضومة جيداً؛ بحيث تدفعنا في النهاية إلى أن نكون أنفسنا ونحيا بين الجماعات الأخرى، وبالتالي يكون لدينا تطور حقيقي.

إذن، فإن الثقافة الختارة الخصصة لفقة قليلة تكون مريفة وخطرة. وإذا أعطت هذه الأقلية الاهتسام لهذه النوعية من الثقافة، فسوف تقوم يدورها بفرضها على الأغلية.

إن المجتمع، وحده فحسب، هو الذي يستطيع أن يخلق الشقافة الأصيلة في إطار مجموعة الأنشطة الاجتماعية ـــ السياسية الخاصة به. والفنقون هم المؤدرن للتميزون لهذا الإبداع المشرك الجماعي.

إن الرقص هو أداء مرن لجميع أجزاء الجسم يقرم بالتعبير عن السمادة في الحياة والرغبة في المشاركة الجماعية. كيف، إذن، نندهش من تداخل الرقص في جميع أوجه النشاط: كأعمال الحقل، والحفلات السارة، والوفاة؟

إن العلاقة الحية بين الجماعات في الجنمع الأفريقي تضم الأحياء منهم والأموات، الحاضرين والغائبين.

وهماك علاقة جدلية خاصة بين مظاهر الثقافة والحياة الاقتصادية والاجتماعية.

إن الإنسان هو الذي يخلق الثقافة عامة، وبالتالى فإن الثقافة تعمل على تغيير الناس في عملية ديناميكية.

والتقافة هى نشاط حيوى يمعلى أبماداً أصلية متجدرة لكل فعل. لهذا، فإن كل حجمع فى الهيط الريفي أو فى أحياء للدن يؤدى ببساطة إلى ظهور مظاهر فنية.

الدور الرئيسي للشقبافة، إذن، هو التبلاحم مع الجماعات، والسماح لها بإنمام دورها للصيرى والبقاء على قيد الحياة.

لتتذكر أهمية النناء والرقص الوارد من أفريقيا عن طريق أحدادنا المستعبدين، وقد اهتمت به الأمريكتان،

وقد هجمل الأفارقة، أصحاب هلين الفنين، الكثير من الإهانات، وحاولوا أن يتمايشوا بالرغم من المضايقات التي سحقت أجسادهم.

إن جمود القيم الثقافية اللجرو أفريقية»؛ أى الرنجية - الأفريقية، أو إضعاعها الحالى، لمن الشواهد التي خرك المشاعر والعقول.

وقد كنان الفضل الأول للوعى الشقافي الأفريقي وأصالته في المساهمة في تفهم وإدراك الدور الروحاني والاجتماعي ــ السياسي Socio - Politique للثقافة.

كان من الملازم، إذن ، كشف التغريب الثقافي، وقد كسب عن ذلك بازيل كوسو ... Basile Kossou وهو المدير العام للمجهد الثقافي الأفريقي، في مقاله الشهير «السيامة الثقافية، سياسة التنمية:

« قلق القرن العشرين بيدو في الأشكال الخطفة للتدهور الثقافي المرفوض من الشباب المعارض في البلاد النامية ، وهو أيضا متقوض ومستبعد من الشباب التقدمي أو اليساريين وحتى الثوريين منهم في البلاد النامية والأخرى المستمرة»

ثم كان فى المستطاع التعبير عن الثقافة الأفريقية الأصبيلة، وذلك يرد اعتبارها، ووضع لخطيط للثقافة الأفريقية الحديثة.

إن لم تكن الثقافة مقبولة بوصفها مادة استهلاكية ولكن من حيث هي تعبير نوعي لشعب ماء فإن من الفسرورى فهم أن أفريقيا الحالية في تنوعها السيامي والاجتماعي، وفي تعدد آمالها، لا يجب أن تتنصل من جنورها الأصيلة؛ إذ دون هذه الجنور سوف تُعاقى مسيرة أفريقيا واستمرارتها.

إن الشموب تبقى ولانزول بزوال الأفراد، لأن في طرف كل نهاية بداية لخيط جديد، فالمجوز الجالس له يعد نظر أكثر من شاب واقف، لأنه يكشف له عن عالم لا تسود فيه المقلابة بمفردها.

إن أفريقيا الأمس واليوم متداخلتان في المجتمع الحالى، لذلك يجب أن يفرز هذا التداخل ثقافة أصيلة. ولأن المسرح هو ملتقى الفنون جميعا، فيإمكانه ـ بكل جدارة ـ أن يضع هذا في اعتباره. ولكن ما الطريقة لتحقيق ذلك؟

أنا لا أملك حق عرض اقتراح للوصول به إلى حلول ولا حتى تقــديم توجـيـهـات، لأن ذلك لا ينتج إلا عن طريق التوافق والانخراط المجتهد والتأملات المشتركة.

إن الهدف الأسامى لهذا والسيمينار Seminaire في هذه الدورة : الذي تم تنظيمه بمبادرة من قبل المجموعة الديناميكية المسؤولة في المسهد الشقافي الأفريقي، هو استباط المجاهات جديدة مطلوبة للمسرح ، نابعة من جدوره العميقة المتأصلة ، والتاريخ للشوه والثقافة الجزأة ، وتقييم للشاكل العامة دون توحيد أو تعميم وإطلاق أحكام عامة سطحية ، ووضع معالم محددة للمسرح عام ۲۰۰۰ أيس هذا هو الهدف الحقيقي ؟ . .

الخاتمة

أود أن أعبر عن سعادتي للاشتراك في هذه الدوة وأشكر أيضا المدير العام للمعهد الثقافي الأفريقي الذي أشركني. لقد حضرت لا لأعطى وأعلم فقط ولكن لأتعلم، جثت لأقدم مساهمتي المتواضعة وأيضا لكي أسأل أصحاب المهنة والممارسين المجتمعين هنا، وذلك من خلال عجريتي المحدودة. وأستطيع أن أذكركم، في بداية المهمة التي ننوى القيام بها، أنكم مثل مؤلفي المسرح تصاءلون عن ماهية المسرح وأهدافه ومصيره.

بالنسبة إلى"، بوصفى مؤلفا، يبدو لى المسرح وسيلة خاصة لإقاسة حوار مع الجمهور، إلى جانب دفع جمهور المشاهدين والمشاركين لإقامة حوار داخل أنفسهم.

مازالت الحياة الأفريقية تقوم على الجماعات، وإن المسرح الذي يعزل الجمهور عن حياته الواقعية لا يمثل الثقافة الأصيلة. فالمسرح مرتبط بمجموعة من الجلسان التي يتم فيها إلقاء حواديت وقصص شعبية.

تحن نعلم جيسداً أن القص يحوى كل خصائص البيشة، ويجمع حوله جمهووا متنوعا، من الأطفال والشباب، المسنين والبالغين، لكى يعبر في النهاية عن المحياة العامة بكل مفاهيمها. وهذا التشابه بين القص والمسرح الأفريقي الأصيل لم يكن حالة عرضية كما لم يكن وليد المصادفة.

ونحن نشمر بضرورة استمالا هذا المورون من «الحواديت» لإحياء الإبناع المسرحي، ولكن بداية يجب إصادة كتماية تلك الحواديت لإعطائها شكلاً أديبا ملموسا، وبذلك يكتمل الشكل النهائي لها باعتبارها أدبا خلق من أجل المناء والتمثيل، واعتمد أساساً على أن يكون قسا شفهها.

إن المؤلف الذى يجسد الوعى الشعبى يمكن أن يكون دافعاً لهذا التبادل الحى بين جميع المشتركين في الحركة المسرحية.

ويجب ألا يمسانى المؤلف المسرحى من ضيساب الموذج، وألا يمبح ذلك إعاقة له فى العملية الإبداعية. بل يجب أن يشعر بالحياة الاجتماعية والاقتصادية من حوله لتكون المكان والبيئة والجمال الذى يستمد منه أحاسيسه قبل أن تدخل فى مرحلة التبلور، ثم يقدمها على للسرح فى شكل أمان أو أخان أو لحظات صمت، ثم لحظات أخرى من الضيق وأخرى من الفرح الشديد.. إلخ.

إن المبدع الذي لا يقيم حواراً بينه وبين الجمهور أولا، ويستمع إلى هذا الجمهور جيداً، لا يستطيع أن يعبر عن هذا الجمهور بصدق ويمثله في عروض ثقافية.

وإذا سئُلت عن أي جمهور أتكلم، فسوف أجيب بأن المسرح الوحيد الذي أعنيه هو الذي يتوجه إلى كل

نوعيات المجتمع، عارضاً عليهم صوراً من حياتهم اليومية ومن تاريخهم، عاكساً واقمهم ونظرتهم إلى المستقبل.

إن أفضل كـتـاب المسرح هو من يستـمع إلى الجمهور، مثل الطالب الذي يستمع طوبالا إلى معلمه قبل أن يناقش بحثه، وبقضل هذه التوجيهات يصل في النهاية إلى نجاح منقطع النظير.

ألا ينطبق ذلك على الفنون الأخرى: كاتب القصة والموسيقى والرسام والسيناريست السينمائي ؟ بالتعمق في عائرة المسرح، من المؤكد أننا سوف تتصل بطريقة خصية .. بكل أوجه الثقافة الأفريقية في شنى الجالات.

لقد اعترفنا بالمسرح حين لبينا النداء الذي وجهه إيميه سيزار Aime Cesaire إلى المؤلف:

إن الإبداع الجماعي للمسرحيات يتنامي شيئا فشيئا. ثم نلحظ هنا أن المتحدثين متعدون والحوار أصبح أكثر غني، ولكننا نتوقف هنا عند التجربة الحية المليئة بالهاولات الغنية المحلوطة بالأشياء التي تدعو إلى الأسف.

ومع ذلك، يجب المضى في ذلك الطريق، يقسول المثل البنيني beninois وإذا توحد الشعب على رأى فإنه لا يمكن أن يتصف بالقباء، إن حكمة البعض تصلح من خياء الآخرين.

إن الدافع الأول إلى الإبداع، سواء كان جماعيا أو فردياً، هو التساؤل والاستماع إلى الجمهور حتى نستطيع

خدمته وإعطاءه ما يتوقع، لكي يتطور ويتشكل وبلهو ويعيد بناء نقسه بفضل اختيار التقليات الملائمة.

إن الهدف الأساسي هو أن يستمر الحوار، بالرغم من صعوبة إقامته في الحياة، في أماكن السمل والمنازل، لخان رأي كون إن عاجلاً أو آجلاً _ موضع تأييد أو رفش. يجب أن يكون الهيدف الأسياسي هو توصييل الرسالة المراد توجيهها، سواء قوبلت بالرفض أو الموافقة فني كل الأحوال، لن يكون الوقع سلياً.

إن المسرح مدرسة للحياة، يرى فيها الإنسان صورته في نشاطه البومي واهتماماته وأمانيه. ويجب أن يحتفظ المسرح المحنيث بمهمته التعليمية، لأن باستطاعته تعيثة الوعى القرومي أو نشره والتطور وإثارة ردود فعل بهدف التقويم المفيد.

وإلى لأذكر هنا رد الفعل الملك حدث بعد عرض مسرحية (السكرتيرة الخاصة) في عاصمة من العراصم الأقريقيية. إن مجلة «الأسرة والتنميية» Famille er وجرينة «التأخى _ صباحاً develofpement - كتبنا مبيرتين عن الاستنكار الذي عبر عنه بعض أفراد الطبقة العليا من الذين تعرفوا أنفسهم بطريقة واضحة في شخصيات المسرحية.

عندما يضع منتجو ومخرجو المسرح نصب أعينهم أوضاع شمويهم، سوف يتناسون ما تعلموه من الأساتلة الأجنب، وبذلك يقللون الشعور بالاغتراب الذى تقع فيه هذه الشموب. سوف يعلمون أن من حق كل شعب أن يتطلع إلى التقدم، ويرفض السيطرة، ويطمح إلى السلام

ويحقق الرغبة فى الانفتاح على الآخر، معتممًا فى ذلك على الشعور بالتأخى بين الناس، حتى يستطيع الفضاء على البؤس والجهل وإظلام العبودية.

لهذه الأسباب، ندرك أن الحياة الماصرة للشعوب الأفريقية مجال خصب يلهم المبدعين ورجال المسرح خاصة، ويحث مخيلتهم أكثر فأكثر.

لقد انقضى زمن الشعور المقدس بضرورة رد اعتبار أبطال التاريخ القومى، ولم نمد فى حاجة إلى ذلك إلا فى حدود ما تتطلبه مناسبات التكريم لهؤلاء الأجداد عد اقتضاء الأمر.

إن حماضر تلك الشمعوب هو الذي يجب علينا ملاحظته، والعمل على مساعدة هذه الشعوب ليلوغ غد أفضار.

وعلى أساس هذه الشاعدة، يمكن اقامة سياسة ثقافية، وتوجيه للسرح الأفريقي الجنيد بكل تقدير واستحقاق، وإذا وضعت أفضل تفنيات للسرح شت

رحمة السيطرة الثقافية، وضغط المصروفات، فإن هله التقنيات سوف تبوء بالفشل. ويجب أن يلعب المسرح دوراً كما تلعب الثقافة عامة دورها في إيقاظ الوعي وتقوية الشعور القومي والدولي، والمسرح بللك يمكن أن يمثل حجر الزاوية في المجتمع الجديد.

وسوف يكون المسرح مسرحاً تعليمياً.. وترفيهيا من أجل الشعب وليس الفقة مختارة، مسرحاً يعبر عن الجلور الشقافية لا القشور الناتخة عن التاريخ المتغير. هذا هو المسرح الذي تتمنى من أحماق قلوبنا أن نراه في أفريقيا. لنكن بناة هذه النوعية من المسرح، والمبادرين المتحمسين البجادين في سعينا إلى الثقافة .

لتكن على رحى، ونحن جميعا مجتمعون هنا، بأن لهذا العمل ضرورة ملحة. فلتضع أنفسنا فى المسيرة دوث تقاعس، حتى نستطح بلوغ ذلك المطلب الشاعر الذى أشار إليه بول إبلوار:

 استمضى على وجه السرعة. ونسبق الفجر والربيع. وسوف نبني فصولاً وأياماً





بعهد شيعة *

يظل المسرح في عرف المسدمين الأوروبيين وإجمعاعهم قائماً على تلك الجدلية بين اللعب والمشاهدة. إنه احتفال يقوم جانب من المشاركين فيه بدور اللاعبين، بينما يكتفى من صناهم في أظب الأحوال بدور المشاهدين، وذلك في إطار مكان واحد ينفير حجمها ومممارها بفعل كشير من العوامل التي تبناً من النص وتتهي بالنظام الاجتماعي نفسه، مع الأخد في الاعتبار أن عناك اثفاقاً ضمنياً على قبول مجموعة من المواضعات التي يصبح لها منطق يغلير منطق الحياة، على أن تؤخذ التي يصبح لها منطق يغلير منطق الحياة، على أن تؤخذ جميمها مأخذ الجد من أجل تخقيق وهم ... أو اقتتاع ... بأن ذلك الموقف المسرحي ... المروض ... صمادق أو أمين في تعامله مع الواقع وفي الوزاية من الحقيقة (١٠).

ولا يكتمل هذا النمط أو الهيكل البنالي للموقف المسرحي إلا في وجود المثلين والمقرجين معا؛ إذ

المسرحي إلا في وجود المثلين والمتفرجين معاء إذ * مارس بقسم الدراما بمعهد الفنون للسرحية بالقاهرة.

لايقرم مسرح دون جمهور، ويساعد على تأكيد البعد المدال الخيالي هنا درجة الحفاظ على التفرقة بين من يشاهد ومن يلمب، أي بين اللاعبين والجمهور، والمفارقة في هذا العملية من الإرسال والتلقى تكمن في قيامها على ظاهرة اللمب، من جانب، وفي جدية الفاية منه، بهمرف النظر عن طبيعة التأثير المترتب على ذلك التضاعل اللحظى المباشر والحربين الجمهور والمرض، من جانب أند.

وينما يقتصر نعت قمسرحي، على مايجرى بين المؤجرى بين المؤجرى بين المؤجرى بين المؤجرى المناسكة المؤجرة ا

وتكمن المفارقة الثانية في الحدود التاريخية الفاصلة بين «نظرية الدرامسا» و «نظرية المسسرح» بين النص

والعرض والقصل المتعسف بينهما. وقد تخددت الملامح الأولى لنظرية الدراما على يد وأفلاطون، ثم وأرسطو، من بعده الذي يعد كتابه (فن الشعر) أول دراسة منهجية منظمة للشعر بصفة عامة ولأنواعه الرئيسية التي أبرزها المُأساة. و قارسطو، ، في تشريحه التراجيديا وتخليلها إلى نص وأداء تمثيلي ومؤثرات مسرحية، أعطى الأهمية الأولى للنص، وجمعل من الفسرجمة _ وخماصمة المنظر السرحى _ مجرد عنصر ثانوى مصنوع، وذلك عندما ذهب إلى أن النظر المسرحي، بالرغم من قسدرته على إغراء الجمهور، يعد أبعد الأشياء عن الفن وأقلها اختصاصاً بصناعة الشعر؛ لأن قوة المأساة تظل .. قائمة ... حتى من غير مشاهدين ومن غير ممثلين، فضالاً عن أن المخرج أقدر من الشاعر في إخراج المناظر المسرحية (٣)، كما أنه يوحى _ بالإضافة إلى ذلك _ من خلال ذلك الفصل بأن العرض المسرحي ماهو إلا جماع من فنون متجاورة تنتظمها علاقات مفككة واهية وليس فنأ يلمج فنوناً عدة في فن واحد مركب قائم بذاته (٤).

وقد ظلت الأفكار وأرسطوه القوة والسيادة في هذا المجال لفترة دامت حتى القرن التامع حشر، ثم بدأت المجال لفترة التاميوء ثم نظرية تفقد ما لها من سلطان بحلول نظرية والتميره ثم نظرية والانمكاس، محل ونظرية الحاكمات، ثم يضمل أفكار وبرتك بريشت، حول نظرية المسرح الملحمي وغيرها من الأفكار.

أما ونظرية المسرح» فلم تصبح ذات ثقل كبير إلا في القرن المشرين، من خلال التفكير في خصوصية المسرح من حيث هو ظاهرة، عندما توجه الاهتمام إلى المرض المسرحي بعناصره الختلفة، وبرز دور الخرج، وحول مفهومه من مجرد كونه وسيطاً بين النص والجمهور إلى اعتباره مبدعاً له أدواته الخاصة التي يوظفها في صياغة المرض المسرحي، ولم يعد مسرح اليوم يجد نفسه، مثل مسرح القرن التاسع عشر، في وضع نص المؤلف موضع التنفيذ على نحو يتطابق نصو على نحو يتطابق نصو على نحو يتطابق



وأفكاره بقدر الإمكان، فقد حرر الإخراج نفسه من مؤلف النص الدرامي (الأدبي).

وفي إطار التحاور بين الدراما والمسرح في القرن العشرين، يطفو الكثير من الأفكار والانجاهات والتجارب والشخصيات التي شكلت في مجموعها ملامح التوثر والتماس والاتفاق والتعارض بين التقاليد المتوارثة والأفكار التجديدية والإصلاحية في المسرح الحديث والمعاصرة فإلى جانب الكتابات النظرية حول دموت التراجيديا، أ. ج. شتاينر، والزمة الدراماه لبيتر زوندى، اوعودة المأسوى، لم ج.م. دوميناش ووتجديد المسرح، ليجان بول سارتر انتشرت الجماعات والمختبرات المسرحية، وتنوعت التجارب والتدريبات في مجالات التمشيل والصورة والفضاء المسرحيين، وذلك بفعل القيمة الجديدة والتميازة التي اكتسبسها كل من الإخراج واالسينوجرافيا). وبفعل التطور التكنولوجي لآليات العمل المسرحي، وقبل أن يصل هذا التطور إلى غايته، كان هناك تمييز واضح إلى حد كبير بين المسرح القائم على الكلمة Sprechtheater (التراجيديا، الكوميديا وغيرهما) والمسرح الموسيقي القائم على الموسيقي والغناء (الأوبرا، والأوبريت، الكوميديا الموسيقية) ، بالإضافة إلى المسرح الراقص (الباليه). ورغم ذلك، كمانت بعض

المروض المسرحية تتخللها فواصل غنالية وواقعمة، كما أن المسرح الموسيقى كانت تتخلله أجزاء حوارية، ثم وصل ذلك التطور إلى غايت، بذوبان هذه الحسدود والفواصل فى بعض المروض (⁶⁾.

نافذة في الحائط الرابع

ويتضائى النحت، والمصمار والأدب والشعر والفنون الأخسرى فى البسحث عن الطرق الجدنية،. لم يظل المسرح إذن هادئا خلف إطار خشبته ينظر بمين وجلة إلى الحياة التى تتغير من حوله وكله كسيح عاجز واهن يطل من نافذة فتحت فى حائط حجرته الرابح (٢٠).

لم يكن هذا التسساؤل للكاتب الأيرلندي شين أوكيزي هو الأول من نوعه في الهجوم على المسرح الطبيعي بحائطه الرابع، الذي يعمل على تثبيت المسافة المادية والنفسية الفاصلة بين المشاركين في العرض من متفرجين وممثلين. لقد توالت، في سرعة، تلك الضربات التي لم تكتف بإحداث شروخ أو صدوع في ذلك والحائط الرابع، بل سمت إلى هدمه وانتهت إلى نزعه أو إنكار أن يكون له وجود أصلاً، وإنكار الإيهام المرتبط به. والواقع أن مسرح العلبة الإيطالي، كنان منذ بدايات القرن قد وقع في مأزق كبير عندما بلغ المممار الكلاسيكي أقمى اكتماله وفقاً لنموذجه في العلبة البصرية، علبة الإيهام، وعلبة المنظور (٧)؛ الأمر الذي حفز على نبذ هذا الإطار والبحث عن بديل لايتمثل فقط في ابتكار هياكل معمارية خارجية أخرى، بل في تغيير معمار الصالة وخشبة المسرح أيضاء بالإضافة إلى إعادة النظر في العلاقة بين المثل والمشاهد. والأشك أن ذلك تواكبه، وقد تسبقه، محاولة الكتاب المدراميين - بوعي أو دون وعي ـ تعديل الإيهام الدرامي وكسر الفواصل التي تقوم على المشاركة في الحدث (٨).

ويهدف ذلك كله إلى تأكيد أن المسرع، في جانب كبير منه، فن بصرى أساساً، وقد حفر هذا على زيادة الاعتمام بابتكار لغة مسرحية جديدة تتوافق و السلوك العام للمصر، وأصبحت كلمة «سيتوجرافيا» تعنى اليوم ابتكار شكل جديد وإدماجه في التركيبة المسرحية، بعد أن كانت تعنى لدى الإغربى تزيين غشبة المسرحة،

وترتب على ذلك محاولات واقتراحات بمحاولات ابتكار أنماط مختلفة من أشكال خشية للسرح، بدراسة إمكانات استخدام للستطيل والدائرة والمكعب والأسطوانة وشيه للتحرف والمثلث أو الشكل البيضاوى أو متعدد الزواياء أو بمساحة ممتنة بمنحن ما (١١٠).

ومشاهد العروض التجريبية في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دوراته الانتلفة، يلحظ أن هناك سمة مهمة ميوت معظم هذه العروض، تمثلت في السمى إلى خلق لغة مسرحية شعرية، لاتعتمد على اللغة المنطوقة بقدر اعتمادها على العناصر السرحية الأخرى، مع التركيز على الدلالات البصرية المتلفة، سعياً إلى الوصول إلى الجوهر الحقيقي للمسرح، ومن ذلك عروض: (أجاكس) _ فرنسا و(تصادم) .. التمساء (المعطف) ـ رومانيا، (غادة الكاميليا) ـ فنلندا، التي عرضت في الدورة الثالثة، وعروض: (رابتوس) و (سدوم) _ بلجيكا، (ماكبث) _ مصر، (بقايا ذاكرة) _ مصر، (خبايا العالم) فتزويلا، وهي عروض تعتمد على التعبير الحركي في المقام الأول، يستوى في ذلك ما إذا كان ذلك العرض يتخذ من نص درامي معروف نقطة ارتكار له أم لاء وهذا يعببر في جانب منه عن أحد أبعاد التجريب، وعن استمرار التيار الذي اشتد في خمسينيات هذا القرن، والذي يدعو إلى الرفض والقاطعة للمسرح السابق عليه، خاصة مسرح سيادة الكلمة. وقد كان لأفكار ألفريد جاري وللمتقبليين ثم الداديين والسرياليين وأنطونان آرتو تأثير كبير في هذا الصلد.

وقد كانت أعمال ألفريد جارى (١٨٧٣ مـ ١٨٧٣) أن المعدد الأخير من القرن الثامع عشر بمثابة



الشرارة التى أضاءت التجارب المبكرة الأولى لأوقتك الطليحيين في أوائل القرن العشرين، والتي اتخلت الانجاهات الآتية:

ا _ أصبح المسرح على أيدى المستقبليين، ومن خلال بخاريهم، مضحوناً بالحركة والميناميكية الواجهة المنافسة مع السينما؛ فالمشاهد يجب أن تكون قهبيرة، سريمة خاطفة مكتفة، كمنا أن الكلمة لابد أن تفسح الجال لفيرها من العناصر كالإضاءة والألوان والأصوات كى تأخذ طريقها إلى خشبة المسرح، لذلك، فإنهم قد دعوا إلى تقليص دور الكلمة إلى أبعد حد، وقد بلغ هلا التطور أقصاء بتحول النص الدرامي إلى استاريو، ليس فيه كلمة حوار واحدة.

٢ - تبنى الكشير من الوسائط والأجناس، مثل السيرك والأكروبات والألساب الرياضية والمنوعات،

والمشاهد السينمائية وعرض الصور والصحف ، لتحقيق نوع من الإثارة والحركة في مواجهة مواضعات المسرح التقليدي.

٣ ــ مسرحة الأفعال والاحتفالات العامة وعرضها
 على أنها واقعة يتم بواسطتها تخويل المواقف والأحداث
 الحياتية الحقيقية إلى معالجات فنية (١١٠).

ورغم أن إنتاج الدادين للسرحى كان ضيلاً، فإن أفكارهم الرامية إلى تنمير الأشكال المتيقة والجامدة للغة قد ألرت فيسمن تلاهم من المسرحيين؛ فقد أطوا الأنفسسهم الحق في التصرف في عملامات الوقف، كالبقط والفصلات، لإذابة واللغة الجامدة»، وكذلك الحرية في التصرف في اللغة: صرفها ونحوها وإملائها (١٢).

ويرى أنطونان آرو (۱۹۹۱ ـ ۱۹۹۸) أن أجـمل تحبير عن المسرح الخالص الذي يدعو له، هو أنه مسرح يحدف المؤلف أعمالح مانسميه الخرج، ويستأصل من نمن الناظر إليه كل فكرة عن التصنيج ومحاكاة الواقع محاكاة تافهة، وهو مسرح نشعر فيه يحالة ماقبل اللغة؛ وكلمات (۱۲)، وهو يرفض أن يكون المسرح مـجـرد وكلمات (۱۲)، وهو يرفض أن يكون المسرح مـجـرد ألمكاس مادى للنعن، ويرى أن الإخراج هو التـجسيد المركى التحبيل للكلمة، باعتباره لغة كل مايمكن أن يقال ويتم التجبير عنه على خشبة المسرح، وهو لمالسبب يتحتم أن يكون فئا مستقلاً ۱۹۵۰ لقد كانت المكلمة عند آرتو كما تقول سامية أمعد مأساة حقة؛ فهو يستخدمهها ويلفظها في آن، ويندد ويطالب بها في يستخدمها ويلفظها في آن، ويندد ويطالب بها في

وقد مرت إدانة الكلمة باعتبارها مسؤولة عن تدهور المسرح في الغرب بمراحل عدة؛ بدأت بأحقية النص في الصدارة وانتهت إلى إهانته وتشويهه بل إلى معارضة وجوده ومثل تلك الأفكار قد ساهمت إلى جانب غيرها في تأكيد سيادة الخرج بدلاً من سيادة النص، وساعدت

على ظهور جيل من الخرجين المدعين المتميزين اللين أثروا التراث المسرحي العالمي، ومثل ذلك التغيير فرض بالضرورة ــ أو واكب ــ تغييراً آخر في فيمة الكتابة للمسرح، وظهر بأشكال متفاوتة في إيداع كثير من الكتــاب المسرحـيين.

مرض الموت

وفي الضاصرة التي ألقتها الخرجة الألمانية هيلينا فالدمان في إطار سلسلة محاضرات مهرجان القاهرة التجريبي الخامس؛ المحمد لها العنوان التالي: التحويل المواقف الكلاسيكية في المسرح إلى شكل تجريبي يصلح فيسراير صام ١٩٩٣ عن نص أدبي لمارجريت دوراس في الوصف يبخلو من أي حوار. وقد صعت من خلال خلك المحرض إلى زرع أفكار جديدة في مجال الملاقة بين المصل والمشاهد وتغيير زاية الرقة ومنظورها من بين الممثل والمشاهد وتغيير زاية الرقة ومنظورها من بين محافية للي الوضع الأمرى، في محاولة للتقريب بين من المسترح و الفنون التي ترتبط به، مسئل الفرش التشكيلي، بالإضافة إلى اختيار مكان غير مجهز للمرض ولهيئته وإصناده على المنحو الذي يحقق الهدف من التجية.

وقد حولت الخرجة مضمون ذلك النص الأدى ومكله (وقد ترجمه يبتر مظامكه المرض: موت أو ومكله (وقد ترجمه يبتر هائد كه، المرض: موت أو المرض: مالت كه، المرض: موت أو ترجمة معطيات النص ترجمة يعربية حرفية، بل يحرص على أن يستويج أبياء حلاقة رجل بامرأة وافقت نظير مبلغ من المال على أن تضفى مع هذا الرجل سنة أيام يزاما فيها عن قرب، ويحازل أن يقيم معها علاقة تنبهي بالفضل لمجز الرجل ماديا ونفسيا عن قراب، ويحازل أن يقيم معها علاقة تنبهي بالفضل لمجز الرجل ماديا ونفسيا عن إقامة أية علاقة، والجابد في العرض أن اغرجة رأت أن تجلل المخصية ذات أبعاد أو المحلور فيها أو ملاسم محمدة؛ لذا فقد ألفت دور المحلل في هذا

الممل، واستعاضت عنه بالجمهور الذي يتحول إلى مشاهد ومشارك بوضعه في موضع هذا الرجل، ولتحقيق هذه الفكرة، وضمعت عدداً من فالمراتب» يرقد عليها المتفرجون على ظهورهم لمشاهدة العرض الذي يجرى على رتضاع متر ونصف متر فوقهم، وعلى مساحة مستطيل من البلاستيك الشفاف تتحرك عليها المرأة محركة دقيقة واعبة ومدوومة على امتداد أربعين دئيقة، ليتحول مكان العرض إلى سويرين متوازيين يرقد على أحدهما الجمهورا وعلى الأخر الذي يوازيه ترقد المرأة.

أولاً: الفسل الذي يحدث أسام (الرجل/الشاهد)، ضمع حركة المرأة الوقصة الزاحفة على ذلك السطح البلاستيك، واختلاط جسدها مرة بنف من الورق المبلل ويقطع من الجيلايين الحمراء والرقاء مرة أخرى، يتحول السطح إلى فوحة فنهة؛ إذ ينصبهر الجيلاتين بفسل الاحتكاك بالجسد وحجت تأثير الحرارة المنبحشة من الإضاءة المسلطة على ذلك السطح من أعلى، فيتحول جسد المرأة إلى فرشاة مثل فرشاة الفنان التشكيلي، لترسم لوحة بجرينية منصركة.

ثانياً: عنصر الحكى؛ حيث يجرى سرد النص كاملاً يطريقة معينة، وبشئ من التقطيع والتنسيق مع بقية المناصر، وبعموت امراًة راوية محايدة تماماً، فيخلو هذا المعزت من أى الممال؛ كما أنه لايصدر عن المكان الذى ترقد فيه لمرأة وإنما من خلال أربع سماعات متثارة في أرجاء القاعة، والسماعة الخامسة وضعت في السقف فوق سور المرأة.

ثالثاً: عصر الوسيقى التى تلعب دوراً رئيسياً فى أخل فترات العرض، إلى جانب عصر الصمت. وهذه الخاور الثلاثة تشبه _ كما تقول الخرجة _

وهذه المحاور الثلاثة تشبه - كما تقول الخرجة -قضبان السكك الحديدية التي تلتقي في موضع ثم تتقرق في مواضع أخرى.

وواضع من ذلك أن هذا العــــرض يلغي كل المواصفات التقليدية للعرض المسرحي التقليدية للعرض المسرحي التقليدي(١٦٦).

ويستر هاندكه (۱۹٤۲) مشرجم نص مارجريت دوراس إلى اللغة الألمانية، يعد أحد النصاذج الجديرة بالدراسة في مجال التجريب المسرحي، ويمكننا الوقوف على ذلك من خلال تتبعنا رحلة إبداعه الدرامي وتمامله مع الكلمة.

هاندكه ومشكلة اللغة

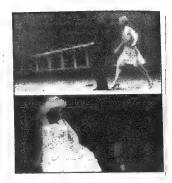
الحديث عن «الدراما الألمانية» يشمل الدراما في ألمانيا والنمسا وسويسرا. ومعظم أعمال كتاب ما بعد الحرب العالمية الثانية، في هذه الدول، ذو بعد سياسي ويرتبط بالواقع الاجتماعي ارتباطأ مباشراً ووثيقاً. وقد شهدت فترة العشرينيات والثلالينيات، وما بعدهما، صحوة واعية ظهرت ملامحها في التعبيرية وملحمية بريشت وتجارب ابيسكاتور، في استخدام وسائط عدة على خشبة المسرح. وقد ظهرت في هذه الفترة أشكال مسرحية عدة، كان أبرزها المسرح والوثائقي، بالإضافة إلى أشكال جدلية أخرى للمسرحية؛ مثل المسرحيات الشعبية الجديدة ومسرحيات بيتم هاندكه اللغوية (Linguistic drama) . ويمكن أن ننظر إلى والتـوثيق) على أساس أنه نوع من التحقيق لحركنة الموضوعية الجديدة، وهي ترجمة بسيطة لكلمة والواقعية، التي تعني تقديم قوى الحياة المعاصرة بطريقة مساشرة، دون اأنسنتها، ودون بناء محكم ودون تناغم (۱۷).

ريقع إيناع البيتر هائدكه خارج هذه الدائرة؛ فهو يؤكد أنه لايهتم بالكتابة بالواقع، ولايضم قضايا مثل الاستغلال أو الصراع الطبقى في اعتباره (۱۸۱۰) بل إنه حريص على تأكيد أنه لا يصدر في إيناعه عن التأثر بمدرسة أو انجاه ماء وإنما هو يكتب غمت تأثير أفكاره هو نفسه، وقد كتب المائفستو، من تسعة وعشرين نقطة بنا فيه هازلا عايشا، كأنه بريد أن يؤكد من خلاله أنه

لايلتزم بـأى برنامج أو بأية قواعد، وهذه بعض ينود هذا «المـانفستو»:

- ــ الامتناع عن كل كلام .
- ــ عدم الوقوف على الأرض بالقدمين معاً .
 - ـ عدم وضع قواعد للغير .
 - ــ الفعل العمدى دائماً .
 - .. عدم تبادل الأفكار مع الغير.
 - _ لا حديث عن اللغة .
 - .. عدم كتابة اليومي (العادي).
 - وينهي بيانه بالنقاط الخمس التالية :
 - _ الذهاب إلى السينما .
 - ... الرقاد على الأعشاب .
 - _ عدم كتابة أى مانفستو .
 - ــ شراء ورنيش أسود .
- ــ أن تصبح مشهوراً في كل أنحاء العالم (١٩) .

وهو ينتمي إلى جيل كشاب المسرح النمساوي الطليعيين ذوى المواهب المتعددة؛ فقد مارس كتابة الشعر والمسرح والرواية والسيرة الذائية والسيناريو والتمثيلية الإذاعية والتليفزيونية، كما قام بترجمة عدد كبير من الأعمال. ومن بين قصصه «البائع الجوال» و«الخطاب القصير للوداع الطويل، ووساعة الإحساس الصادق، ودالرأة الشولاءة. أما مسرحياته فهي (سب الجمهور) و(تأتيب النفس) و(النسوءة) و(صميمات النجمة) و(القاصر يريد أن يصبح وصياً) واكاسبار) واعبر بحيرة بودن زيه) و(عبر القرى) و(عديمو الحكمة ينقرضون) و(لعبة التساؤلات) وأخيراً (عندما لم يكن أي منا يعلم عن الآخر شيئاً). والمتابع لمسرحياته، منذ أول مسرحية كتبها، يلحظ أنه قد بدأها بالمسرحيات المتمدة على الكلمة، وهو ما يطلق عليه (مسرحيات كلامية)، ثم انتهى إلى كتابة مسرحية ليس فيها كلمة حوار واحدة؟ ٥مسرحية صامتة، إن صح التعبير .



وتتسم كتاباته كلها بالتجريب الذي لاتحده حدوده ويتمثل ذلك في رفضه المسرح القائم، واستخدامه المتفز للغة، ومخطيمه العديد من تقاليد البناء المسرحي. ولبيان ذلك، لابد لنا من وقفة عند مسرحيته الأولى (سب الجممهور) _ عام ١٩٦٦ _ التي تبدأ بدخول أربعة عارضين أو كما يسميهم المؤلف امتحدثين، بملابسهم العادية، يتوجهون مباشرة إلى الجمهور بقولهم: وأهلاً بكم، ، وعلى عشية السرح العادية، الضاءة بإضاءة عادية تتمادل مع إضاءة الصالة، لا توجد أية مناظر أو إكسسوارات، بل لاشئ يحدث على حشبة المسرح؛ فلا حيل هناك أو مفاجات أو مفارقات، وإنما يتناوب المثلون الأربعة إلقاء جمل النص، فليس هناك أي حوار بالمعنى المفهوم، وتلك الجمل ذات بناء متماثل أحياناً ومتغيرة الإيقاع في أغلب الأحيان. والأمر البخرج في النهساية وفي الظاهر عن أن يكون نوعساً من اللعب بالكلمات والسخرية من الكليشيهات ثم السب .

وفي تقديمه لهذه المسرحية كتب هاندكه:

ومسرحية (سب الجمهور) ليست مسرحية ضد المسرح . . إنها مسرحية ضد المسرح



القائم . ومسرحية (سب الجمهور) ليست مسرحية ضد الجمهور أو لعلها لهذا السبب مسرحية ضد الجمهور أو لعلها لهذا السبب تصبح مع الجمهور. إن المشاهد يتم تفريبه حسني يستطيع أن يمعن الفكر . . وهام المسرحية لم تكتب أيضاً ضد جمهور بعينه ضد ذلك الجمهور الذي يجلس هادئاً على المساحية بل على المكس يجب على البحسميور أن يجلس هادئاً حتى يمكنه الجسميور أن يجلس هادئاً حتى بمكنه المستماع بالتباه. إن هذه للسرحية لم تكتب من أجل أن يضمح الجمهور المستاد مكاناً لجمهور المستاد عباداً والم حتى يمبح ها الجمهور المستاد جمهوراً آخره (۱۰۰۰) .

رام يكن هدف المؤلف هو «سب الجممهورة كما يوحى الدنوان، بقدر ما كان هدفه هو بحث القوانين المؤثرة في عالم المسرح وتوقعات جمهوره وردود أفعاله. وقد قاده ذلك إلى الوصول إلى نتائج متناقضة؛ فهو من ناحية يصنف القوانين المؤثرة في العملية المسرحية، كما أنه من تاحية أخرى يسمى إلى يخطيمها (٢١).

والمثل في هذا العمل لايحاكي، بل يتحرك ويتحدث، وحركته وكلامه يتسمان بتنوع شليد، وهو يميل بذلك إلى ما يسميه ديرنمات بـ المسرح الجسدة أو «المادي» الذي لم يعد محاكياً، والذي يقع في إطار عالم الأشكال الخالصة، وهو يرى أن كلمات هاندكه ذات الحاذبية تبعث على استشارة غضب جزء من الجمهور، وإذا كان المثلون لايحاكون أي فعل فإنهم يحاكون هاندكه ويتحدثون عن نصه، فهم أسان حال المؤلف وحملة فكره، يسعون إلى أن يتخذوا من السلوك المتوقع من الجمهور موضوعاً لهم(٢٢)؛ فهم يتوجهون إليه بالحديث المباشر بشكل جماعي أو بالتناوب، وقد تتداخل أصواتهم وتتقاطع على نحو متكرر يعلو تارة وينخفض أخرى، يبدو هامساً أحيانا وصاخبا أحياناً أخرى، ويفعلون ذلك وهم واقفون أو راقدون أو في حالة سكون أو في حالة حركة مصاحبة للكلام، ويختلطون بالجمهورحيث يتوجه كل واحد منهم إلى جانب منه. وقد زالت كل الحدود التي يمكن أن تفصل بين المؤدى والمتلقى مادياً ونفسياً، وذلك لحرص المؤلف على أن يضع على ألسنة عمثليه ما يؤكد دائماً إزالة أى وهم يرتبط بمسرح العلبة وتقنياته وأساليه، ولحرصه على ألا يتسرب للمتلقى أى إحساس بأن ما يشاهده هو مسرح مصنوع، أو أن المكان الذي يجرى فيه اللمب قد أعد على نحو يصلح للإيحاء أو التلميح بذلك، أو أن هناك زماتاً آخر يعيش فيه المتلقى مع سلسلة من الأحداث أو المفاجآت أوالقتل أو الموت أو غيرها؛ لأنه إذا كان الجمهور هو موضوع المسرحية الأول، فإن منطق المؤلف وفكره يذهبان إلى أن المسرحية ليست سوى مقدمة لهذا الموضوع، تتسم بآنية الفعل وحضور الفاعل والمضمون المباشر.

وتكون أخر كلمات المتحدثين للجمهور «مساء الخبر»، بطريقة ودية، ثم يعطى للمثلون بمدها ظهورهم للجمهور الذى ظلوا على مدى ساعة كاملة يستفزونه تارة ويوقطون وعيه تارة أخرى، بل يسبونه، ثم يستديرون

مرة أخرى للجمهور متوقعين أن يكون رد فعله هو التصفيق الحاد لهم، وهذا ما حدث عند نهاية المرض الأول بالفحل. قند أراد المائدكمه عن المسلمة ألم من المسلمة ألم بالفحل يهاجم به المسرح القائس، ولكنه اكتشف ألمائة كتابته هذا المقال أنه أن يأخذ طريقه إلى حيث يوجد جمهور المسرح الذي يسمى إلى معرفة اتمكاس ذلك عليه، فهفقد بذلك مبررات كتابته بل وتأثيره، لذا فقد نبت في رأسه فكرة تعلوى على مفارقة ؟ وهي أن يستفل المسرح متخفاً منه مكاناً للهجوم عليه هو نفسه.. على المسرح التقليدي الإيهامي وباستخدام تقنيات المرض المسرح، على نحو مغاير للمألوف والمتاداً"!!

وقد عرضت هذه المسرحية للمرة الأولى في فرانكفورت في الشامن من يونيسو سنة ١٩٦٦ ، على مسرح Theater am Turms) من إخراج كلاوس بايمان الذي أصبيح الآن من أبرز مخرجي المسرح الألماني وأهمهم، والذي يعمل حالياً مديراً لمسرح والبورج، أعرق المسارح النمساوية. وقد كان استقبال الجمهور للمسرحية في ليلة العرض الأولى إيجابيا، كما أشرنا، فقد شاهدها جمهور من النقاد والفنانين الذين تفهموا مدى جدية القضية التي يعرض لها المؤلف، ووصلتهم رسالته. ولكن ليلة العرض التالية مباشرة حملت معها الكثير من المشاكل؛ فقد كان معظم جمهورها من الشباب الذين قاطعوا الأداء بالصياح والهتافات وسب المؤلف والمعالمين في بعض المواضع، وقد أدى ذلك إلى إعاقة سماع بعض جمل الممثلين، ومجاوز بعض الجمهور ذلك في محاولة للاشتراك مع المثلين في الأداء، على نحو أو آخر، وهحول الموقف إلَى موقف شبه عبثي، خاصة أن كاميرات التليفزيون كانت هناك من أجل التصوير، فاهتمت بتصوير ما يحدث بين الجمهور أكثر من اهتمامها بما يجرى في الساحة الخصصة للتمثيل (٢٤). لقد بدا الأمر وكأن لسان حال الجمهور يقول: لقد قبلنا التحدي فإذا كانت المسرحية تقوم في جانب منها على سب الجمهور، وعلى استفزازه وتخديه،

فلابد أن يكون لنا نحن أيضاً حق الرد وحق اتخاذ موقف في مواجهة ذلك، ولعل هذا هو ما دفع المؤلف إلى وفض السماح بعرض مسرحيته فيما بعد، إلا أنه عاد من وسمح بعرضها مرة أخرى؛ إذ قدمت على عدد من المسارح في أكثر من مكان داخل ألماتيا وخارجها، مع مطالبته بأن يتركز الاهتمام في الأداء على العرض المسولي الجاد بذلاً من أن يقتصر التركيز على المرونة الجسلية والبراعة الحركية.

ولا تخرج بقية مسرحيات هاندكه الكلامية عن الإطار السابق نفسه، من حيث إن موضوعاتها تنصب بصفة عامة على استخدام اللغة وإكساب الحركة _ سواء أكمانت ذات بناء لضوي أم لام ممناها داخل الموقف المسرحي الذي يفرضه المؤلف، مع التركيز على العنصر الصوتي أكثر من أي عنصر آخر. فهذه السرحيات تقوم على استخدام الأسلوب الشفاهي في التعبير الطبيعي الذي يتمخذ أشكال الاعتراف والسب والتبرير والسؤال وانتحال الأعلل والتنبؤ، وتأنيب النفس وصيحات النجدة (٢٠)، كما أنها تخاكى ـ في سخرية ـ الحركات الماحبة لتلك الأساليب التعبيرية على المسرح، ساعية إلى عدم إظهار العالم في شكل صور، بل تظهره في شكل كلمات، على ألا يؤخذ في الاعتبار أن العالم شئ يقع خارج نطاق هذه الكلمات؛ إنه العالم القائم داخل الكلمات نفسها .. وتهدف الكلمات التي تتكون منها هذه المسرحيات، في النهاية، إلى إعطاء مفهوم للعالم لا مجرد صور عنه(۲۹).

وتختلف مسرحية (نبوءة) التى عرضت فى العام نفسه (١٩٦٦) عن مسرحية (سب الجمهور) ، على مستوى البناء الذي يتسم بالشكلية المفرطة ، وإن كالت تتفق معها فى الرسالة ؛ فهى تتألف من مائتى جملة متشابهة فى الطول وفى قبامها على المقارنة والإطناب، وتتهى دائمة فى الطول وفى قبامها على المقارنة والإطناب، بالتوب على أثم إبعة ثللية لا يحملون أسماءً وإنما يشار بالتناوب على أربعة ثللية لا يحملون أسماءً وإنما يشار

إلى أشتخـاصـهم بالحروف: أ ـ ب ـ جــ د، وهله الجمل تلفظ إما يطريقة فردية أو بطريقة ثنائية أو فى شكل «كورس» ، والجمل تبدأ قصيـرة جداً ثم يزداد حجمها فى مواضع ثم تمود إلى شكلها الأول فى أغلب المواضع، وذلك مثل:

ب ـ الثور سوف يصدر خواراً كثور. دـ المجنون سوف يعدو كمجنون(٢٧).

وكل الجمل القصيرة تسير على المنوال نفسه، وهنف هاندكه من ذلك لا أن يتبع المتلقى الجمل بحثاً عن معانيها المباشرة أو البعيدة، وإنما باعتبارها علامات صوتية ذات إيقاع ونغم مثير، يساعد على ذلك طريقة أداء الممثلين الأربعة الذين ينهونها بعبارة «كل يوم سوف يكون مثل كل يوم آخرة (۲۸۵).

أما مسرحية (أوم أو تأنيب النفس) التي عرضت في العام نفسه أيضاء فهي مسرحية بلا قصة .. بلا حيكة .. إن صح التعبير، فالأنا فيها ليست والأناه الراوية، كما أنها لا تمير عن ذات بمينها بل هي الأناء عند استخدامها في قواعد اللغة، وذلك بهدف إظهار أن أي تعبير فردى يتغير عندما يتم تصريفه أو إخضاعه لقواعد اللغة. ويأخذ التأتيب في المسرحية شكل الإخبار أو الشهادة، ويتخد من الاعتراف الكاثوليكي نموذجاً له. ولأن المسرحية لا تعرض اعترافات شخصية بعينها، فإنها في كل مرة تعرض فيها تبدو كما لو أنها مسرحية جديدة تماماً. ويعتمد أداء هذه المسرحية على ممثل وممثلة، ولا يمثل جنس الشخصية أية قيمة في حد ذاته، فجمل هذه المسرحية تلقى بالتناوب يصوت خفيض أو مرتفع، ويحمل كل من الممثل والممثلة اميكروفوناً، وجميع الجمل تبدأ بالضمير (أنا)، ويبدو السرح. كما في مسرحياته السابقة _ عارياً من أي ديكور أو [كسسوار، ويظل مضاءً طوال فترة العرض، لتأكيد آنية الحدث وجعل زمن العرض هو الزمن نفسه الذي يعيش فيه الشاهد، إمعاناً في كسر الإيهام.

وتمثل مسرحية (صيحات النجدة) بعداً آخر في معالجات هاندك اللغرية التي تنصب هذه المرة على إحساس الإنسان بالحاجة إلى النجدة، وبحثه الدائم عن الكلمة المناسبة لذلك وسط أكوام الكلمات التي تبهال عليه في حياته اليومية. فالكلمات والجمل تلقى بهدف الإيحاء بالمبحث عن النجدة والحاجة إلى المساعدة، في غير حاجة إلى غية أو مساعدة؛ ففي حالة تمكنهم من الصياح بها وضعورهم بالارتباح نتيجة ذلك، تكون من الصياح بها وضعورهم بالارتباح نتيجة ذلك، تكون

ويقول هاندكه في مقدمته لهذه المسرحية:

امن الممكن أن يشترك في تأدية هذه القطعة الكلامية من الأشخاص أي عدد، وإن كان من الضروري ألا يقل صددهم عن النين... من الممكن أن يكونوا من الرجال ومن المركن أيضاً أن يكونوا من الرجال هومن هولاء الأنسخاص للتكلمين هي أن يبينوا الطيق الممتد فوق الجمل الكثيرة والألفاظ الكثيرة والألفاظ الكثيرة إلى الكلمة المطلوبة وهي كلمة المجتهة (٢٠).



ومسرحية (كاسهار) هي المسرحية الوحيدة من بين مستعد مسرحيات هذه الفترة (عرضت ٢٩/٦٨) التي يستعد هاند كه موضوعها من بين مجموعة وقائع تاريخية من القرن التاسع عشر، وتلور حول شخصية «كاسهار هاوزر». كما قد يوحي بذلك عنوان هذه المسرحية؛ فقد ظهرت كما قد يوحي بذلك عنوان هذه المسرحية؛ فقد ظهرت متحضر لا يعرف كيف يتكلم، وقد عاش في عزلة طويلة متحضر لا يعرف كيف يتكلم، وقد عاش في عزلة طويلة محبوساً عن الحالم في مكان ما، ثم قتل في غزلون

لقد اتخذ هاندكه من حكايته نموذجاً لتوصيل فكرته عن إمكان وجوده بين أناس ينضمونه دفعاً إلى الكلام، إلى الكلام، إلى الدائمة إلى أداء للتمذيب؛ لا وسيلة للفهم والاتصال، والمسرحية تطرح مجموعة من المساؤلات حول إمكان أن يجد ذلك الإنسان لنفسه مكانا في ذلك الجنسم، وهل يمكنه أن يتمرف كل ما يحيط به وبالتالى يتمرف نفسه. إنه في البناية لا يعرف صوى جملة واحدة أخذ يرددها:

هأود أن أصبح مثلما كان إنسان آخر ذات مرةه (۲۰).

ويتفرع الحدث في هذه المسرحية إلى ثلاثة روافد: أولاً: تخرك 8كاسهاره فوق خشبة المسرح ومحاولة لمس كل شرع حوله، ثم التعامل معه بطريقته الخاصة بعد أن كان يتحاشى كل شرع.



ثانيا: أثناء وبعد تعامل «كسهار» مع ما يحيط به من أشياء، مثل الكراسي والمنضدة والدولاب، يلفظ جملته التي يكررها دائماً: «أود أن أصبح مثلما كان إنسان آخر ذات مرة».

الشا: يحاول الملقنون، وعندهم ثلاثة، حمله على الكلام دون أن يظهروا على المسرح، وقد تأتى أصوائهم من خلال شريط تسجيل وهم يتكلمون دون وفع نبرة الصوت أو خفضها، ودون استخلام وسائل التميير المألوقة. إنهم التي تعبر عن المشاعر العليمية أو حتى غير المألوقة. إنهم أصوات التي تختلط بمصينات لكنولوجية، كأصوات التي تختلط بمصينات لكنولوجية، كأصوات التي تختلط بمصينات كلام مليمي مباريات كرة القدم والمعلقين في ألنارة ونه الأمريكية، وموظفي السكك الحديدية الذين يعلنون عن قيام ووصول القطارات.. وهكذا الاسميدية الذين يعلنون عن قيام ووصول القطارات.. وهكذا الاسميدية الذين

والنص مكتوب في صورة «سياريو» شهيد التعقيد؛ إذ ينسج المؤلف من هذه الروافد الثلاثة حبكة المسرحية التي تنصب أحداثها على استجابات «كاسپار» ورورد أفعاله في مواجهة ملقنيه الذين يسلطون كالاسهم عليه ويحاصرونه؛ كأن يقال له:

اللجملة أكثر نفعاً من الكلمة، فالجملة يمكنك أن تنطقها إلى نهايتها.. يمكنك أن تنال الراحة والبهجة بالجملة.. يمكنك أن تتسخل نفسك بالجملة وأن تكون في هاء الأثناء قد تقدمت إلى الأمام بضع خطوات.. يمكنك بالجملة أن تصنع وقفات وأن تلمب بكلمة على كلمة.. يمكنك بالجملة أن تقارن كلمة .. يكلمة (٢٣٠).

وهو، في مواجهة الحصار المفروض عليه، قد يكرر جملته نفسها مدافعاً بها عن نفسه، وقد يألى بفعل مادي أو يلزم الصمت والسكون، ثم يعاود الاستمرار مرة

أخرى في مقاومة ضغط الكلمات.. يتلعثم ويحرف في السمت الجملة الوحيلة التي يتقنها إلى أن يجبر على السمت مرة أخرى، بمد أن تضيع منه جملته التي ثخيع الملقنون في تدميرها بما يسلطونه عليها من جمل ونماذج كلامية. ويبدأ وكاسهاري في الاقتراب من تكوين بعض الجمل السليمة، ويتطور به الأمر إلى أن يبدأ في الكلام ألما لمؤونون بصوت يشبه صوت الملقنين.

تبدأ قضية ٥ كاسهار، الأساسية مباشرة، إذن، بتخليه عن جملته المهودة، ومحاولته ترديد النماذج المفروضة عليه، بهدف التنوير والمقارنة والتعريف، ويبدو من خلال استخدام هذه اللغة المنظمة غير المضطربة كأن هناك طريقاً قد فتح أمام اكاسهارا للتمدن والانفتاح على العالم الذي يعد بالنسبة إليه مجرد نسق كلامي منظم، ولكن يبدو أيضاً أن ذلك قد كلفه الكثير؛ فبعد أن كان الملقنون يحثونه على الكلام نخول مخريره ــ كلامياً ــ إلى نوع من القسر والإذعان والتبعية والطاعة، وما يلبث أن يظهر على المسرح أكثر من «كاسبار»: كاسبار رقم واحد وغيره وغيره حتى رقم خمسة، وكلهم يحاولون تقليده.. لقد أصبح ٥ كاسهار، قابلاً للإبدال.. لقد أصبح له نظراء يحاولون بشتى الطرق تصويق اكاسهار، الأصلى عن الكلام بما يحدثونه من جلبةوضجيج، مما يضطره إلى رفع صوته.. وفي النهاية تصبح جدوى النظام الكلامي الذي توصل إليه موضع تساؤل، وذلك عندما يجهز على مونولوجه الأخير ما يحيط به من ضجيج شديد من كل جانب. وبهذا تنتهي هذه المسرحية التي تكاد أن تكون بحثاً منهجياً فلسفياً عن اللغة.

دراما بلا كلمات

عندما عرضت مسرحية هاندكه التالية (القاصر يريد أن يصبح وصبياً)عام ١٩٦٩ ، أثارت الكثير من ردود الأقمال؛ فقد فاجأ الجميع ذلك المؤلف الذي مالاً الدنيا ضجيحاً يبحثه في المشكلات الفلسفية والاجتماعية للنة

بمسرحية لا تلفظ فيها كلمة واحدة.. مسرحية الابتوميمية كما أسماها النقاد، كأنه قد فرغ من مشكلة اللغة ووجد الحل في العملية المسرحية، مع تقييد والاكتفاء بالمناصر المرئية في العملية المسرحية، مع تقييد العناصر السمعية لتقف عند حدود الأصوات الجمرة وصوت الموسيقي، ووبما يقال إنه قد قام بذلك لأنه لم الاستمرار في طرح الأبعاد المختلفة لمشكلة الكلام بداللغة) به في المسرح، ولكن المتابع الجيد لمسرحياته السابقة سرحان ما يكتشف أن ذلك التحول كان تطوراً طبيعاً ومتوقعاً من هالدكه؛ خاصة أن مسرحياته السابقة من مالدكه؛ خاصة أن مسرحياته السابقة من المرسوعة السابقة المدارعة السابقة من المرسوعة التعاميله وإشاراته المقدة، منها إلى المسرحية التعاميله وإشاراته المقدة، منها إلى المسرحية التعاميله وإشاراته المقدة،

ويعتمد هائدكه في بناء مسرحيته (القاصر بريد أن يصبح وصياً) على شخصيتين: القاصر والوصى، ويمرض من خلال أحد حشو مشهداً صمامتاً صوراً عدة عن العلاقة المتوترة بين العلرفين، التي تقوم في أساسها على السيادة والتبعية ومحاولات الفكاك والاحتجاج للإفلات من ضبغط القهر؛ فالقاصر يظهر في المشهد الأول وهو المكان خال تماماً إلا من قطة إذا قدر أن نظل هده القطة على خشبة المسرح! وحد دخول الوصى يستمر القاصر على خشبة المسرح! وحد دخول الوصى يستمر القاصد في تناول التفاحة الثانية بشئ من الارتباك، حتى تأثير يده، وما يلبث أن يحل الظلام ويسمع المتلقى صسوت يده، وما يلبث أن يحل الظلام ويسمع المتلقى صسوت مجموعة أنفاس مختلطة ومتلاحقة عبر السماعات

وفى المشهد التالى مباشرة، يقوم كل منهما يترتيب البيت من الداخل، بعد أن يوقد الوصى مصباحاً غازيا، ويقومان معاً بترتيب المنصدة والكراسي في الحجرة. يحضر القاصر الجريدة للوصى ويجرج من جيبه كتاباً ويداً في القراءة.. يبدأ الوصى تدريجاً في تكوير الجريدة

أثناء قراءته لها، ويترك القاصر الكتاب، ويشرع في تقليد الوشم الرسوم على ظهر يد الوصى على ظهر يده هو، ولكنه يتوقف عن ذلك الفعل عندما يرمقه الوصى الذي ينهض ويقوم ببعض الأفعال والآخر يتبعه، فالوصمي يخلع حدًاءه الطويل ، ويلقى به في الحجرة كيفما اتفق، والقاصر يقوم ٩بالترتيب، وبينما يقوم الوصى بقص أظافره ينزع القاصر بعض أوراق والنتيجة، ثم يقوم بجمع الأظافر، إلا أن هذه الأفعال تنتهي بثورة احتجاج من القاصر الذي يلقى الوصى ببعض النباتات.. يعاودان بعد ذلك الجلوس إلى المنضدة والقاصر ينزف دماً من أنفه؛ إذ يصاب عندما يفشل في الإمساك بما يلقي به الوصي إليه من زجاجات وأطباق وكؤوس.. الوصى يتجول في كل أتحاء النزِل في حالة حيرة وتردد والقاصر يتبعه ويشاركه تلك الحيرة، ويحرج الوصى ويمنع القاصر من الخروج خلفه، وتتوالى مجموعة الأفعال وردودها من الطرفين، إلى أن يظهر القاصر وحده وقد أحضر حوضاً من االصاج، ووضعه على الأرض ثم صب فيه الماء.. يلقى بالرمال في هذا الماء بملء يديه لتنتهي المسرحية.

وقد أدى اعتماد المسرحية على الحركة فقط وخلوها من الإثارة من الإثارة الكلمة الى بعدء الأحداث وخلو العمل من الإثارة الكافية لربط المشاهد بالعمل، وهذا ما عبر عنه الناقد رودلف كرامر الذى كان أول المتحمسين لمسرحية (سب الجمهور)، والذى يذهب إلى أن ذلك العرض لم يكن يستحق حتى عناء المشاهدة (٢٣).

والسؤال الذى يطرح نفسه هنا هو: هل يقنع المتلقى بأن ما حدث أمامه على المسرح لم يكن عملاً رمزياً أو عرضاً من عروض «الباتتومايم» ؟ وهل يقنع بأنه لم يكن لذلك العرض أبعاد تتجاوز ما رأه من أحداث، وأن اسم المسرحية نفسه يبدو كأنه مجرد اسم من تلك الأسماء التي يصنعها الفناتون التشكيليون على أعمالهم الفنية فتبدو غامضة أحياناً أخرى؛ فمشاهد العرض ظل مدة بصلة مباشرة أحياناً أخرى؛ فمشاهد العرض ظل مدة

ساعة كاملة يشاهد مجموعة من الأفعال المتتالية التي يراها في الحياة العادية اليومية، وأن يستطرح أن يستخرج منها أي معنى لما يراه إذا لم يستوعب أن المقصود من ذلك العسمل أنه يروى من منظوره هوا أي من منظور المشاهد، كأننا أمام سيتاريو لفهلم سينمائي يروى أحداثه شاهد عيان عن قاصر قتل وصيه باستخدام ألة حادة، وهنا تصبح الإرشادات المسرحية ذات أهمية كبيرة في تأكيد ذلك، كما تصبح لترجمتها وتحويلها إلى حدث مرئى أهمية أكبر في توصيل المني، ويكون مفتاح تفسير العمل نابما في المقام الأول من ذهن متلقيه، وبالتالي يخلف هذا التفسير من شخص إلى شخص أخر.

لم يعد بيتر هاندكه إلى كتابة مثل هذا النوع من المسرحيات إلا بعد قرابة ربع قرن عندما كتب مسرحيته الأخيرة (عندما لم يكن أي منا يعلم عن الآخر شيئاً) ، وذلك كي تعرض في مهرجان (سالزبورج) عام ١٩٩٢، وقارئ هذه المسرحية يلمس أنه قد وصل بإبداعه في هذا الجال إلى مقترق طرق، وأن عليه أن يتوقف قليلاً ليعيد حساباته. وتجرى أحداث هذه السرحية في أحد المادين العامة من منظور وخيال أحد الجالسين في ميدان ماء مستعرضة الصور والأخداث والأشخاص الذين يمكن أن تتوالى أمامهم، بالإضافة إلى الصور التي تصور خلفيات هذه الأحداث والاستدعاءات المرتبطة بها، وذلك كله من خلال مجموعة من القصص القصيرة جداً التي لا نهاية لها، بما يمكن أن يحدث في اليوم الواحد في أحد الميادين. إن هذه القصص أو المشاهد تتوالي على نحو متصل، وقد لا يكون بينها أية صلة، وقد يكون بعضها تعليقاً على بعضها الآخر. وقد اختمرت في ذهن هاندكه فكرة هذه المسرحية عندما قضى فترة بعد ظهر يوم كامل جالساً في أحد الميادين يقلب النظر هنا وهناك، وفي تلك الأثناء جماءت إحمدي سيمارات نقل الموتى ومنحب أحد النعوش من أحد البيوت؛ حيث -حمل إلى العربة التي سارت به من حارة إلى حارة

أخرى، وبعد خمس دقائق فقط ذاب كل شوء. وقد كتب هاندكه هذه المسرحية لا ليصبور مثل هذه المشاهدات من الحياة اليومية، بل ليصبور بعضاً من الصور المميقة التي يمكن للإنسان أن يراها ولا يحتاج إزائها إلى كلمات، وبعد هذه الشاهد المميقة، يضمع مكاناً للرؤى والهلاوس، لتظهر أو تطفو على السطح ضخصيات مقلمة أو مسرحية أو هزاية من داخل ذاكرة ومخيلة ذلك الشخص الجالس في المينان؛ فهناك شخصيات عابرة تظهر وتختفي، وعندما سئل هاندكه في حديث صحفي عن مدى صعوبة أن ينارك الإنسان في مشاهدة مسرحية بلا كلمات؟ أجاب قاتلاً:

ولا أعرف فهذا يترقف على المشاهد نفسه،
هناك قصص في المسرحية ولكن على نحو
شديد التجزئة، وخالباً ما تشى القصص غير
وهذه إمكانية يبدو لى على كل حال أنها
طبيعية، لقد فكرت في ذلك طيلاً ولكني
في شقيشه مرة، لقد بدأت ملا
في شقيشه مرة، لقد بدأت منا
لم تكت ملء إذ أمي مسرحية صامتة ولكنها
الأحداث، وكان من المتوقع أن يصيح ذلك
ومزياً، وهنا مكمن الخطورة، ولكني أعتقد
ومزياً، وهنا مكمن الخطورة، ولكني أعتقد
إلى قسد وصلت هذه المرة بالأمسر إلى
أينية قسد وصلت هذه المرة بالأمسر إلى
المناس، (المناس، (الم

وكما أخرج كلاوس بايمان مسرحية هائدكه الأولى - كمما ذكرنا ومسرحية (القاصر يريد أن يصبح وصيا)، فقد أخرج أيضاً هله المسرحية التي يستمم عرضها ساعتين كاملتين، دون أن تكون هناك أية فترة راحة، ولكن تتخللها دائماً فشرات من المسمت والسكون، فالمسرحية تمثل نوعاً من الخلاص مما هو درامي في الكلمات والحوار، لتقلم في النهاية دراما بلا كلمات .

الصادر والراجع

: Brauneck, Manfred: Theater im20 Jahrhundert, Rowohlts Enzyklopadie, Hamburg, 1986 S. 15 FF.	١ ــ اتظره
بيمياء المسرح والقراماء ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربيء ١٩٩٧ ، ص٧٠-	
بس: فن الشعره فرجمة عبد الرحمن يدوى، دار التهضة المسرية، ١٩٥٧ ، ص٧٧	
إن: العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، إصدارات مهرجات القاهرة الدولي للمسرح التجريي، وزارة الثقافة د. ت ص٢٧.	ة _ جوليان، هلتو
; Rischbleter, Henning und Berg, Jan (Hrsg.), West Theater 3 Aufl, Brauschwig, Westermann, 1985 S.5	ہ ۔ انظر:
ن؛ فن المسوح، ترجمة سامية أحمد أسند، مكتبة الأنجلو الصرية، الجزء الأول، ١٩٧٠، ص٣٨٦.	٦ _ أوديث أصلاء
،: علاقة المثل والمفرج كظروف معمارية في: أبحاث في الفضاء المسرحي، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنوت، ص١١٢.	٨٧ _ أندريه قيلييه
ن؛ العمورة الكاملة والقضاء المسرحي الجفهه، الرجع السابق، ص٥٩٠١ .	٩ _ چاك بوليير؟
ية المرجوم فاسه ع من ١٧٤ .	١٠ _ چاك بوليبرى
: Brauneck, Manfred S. 176 FF	۱۱ ــ اطره
يم؛ المسرح المعاصر (من المعارضة إلى الإيشاع) دار الفكر العربي د. ت، ص٧٥ ، ص٥٨.	١٢ حمادة إيراهم
المُسرح وقريفه، ترجمة مامية أسعد أحمد، طرّ التهضة العرية، ١٩٧٣ ، ص٩٥.	۱۳ ــ أكتونات آرتو،
	١٤ ــ للرجع الساع
ن من ۱۳۹،	١٥ _ المرجع الساع
أميل عن هذا المرض انظر مجلة للسرح، العند (٩٩) ، أكتوبر ١٩٩٣ ، ط١٤٤ .	١٦ _ لزيد من الته
Innes, Christopher: Modern German Drama "A study in form, Cambridge University Press, 1979 p. 5	۱۷ ــ انظره
Schauspielührer A-Z Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Band 1 (A-K), 1988 S. 490	۱۸ ــ اتظر:
:Speciaculum (Materialien zu Speciaculum (1-25) Zusammengestellt von Manfred Ortmann, Suhrkamp Verlag, 1984 S. 16	۱۹ ـ انظر: P 9
Spectaculum S 169 F.	۲۰ ــ اطاره
Renner, Rolf Günter: Peter Handke, J.B Metgleische Verlags-Buchhandlung, Stutgart, 1985 S. 34.	۲۱ ـ انظر د
Dürrenmatt, Friedrich: Theater Essays and Reden, Diogenes Verlag, Zürich, 1973 S. 105.	۲۲ _ انظر:
Schultg, Uwe tPeter, Handke, Friedrich Verlag Veller bei Hannoven, 1973 S. 105.	۲۳ ـ انظر:
Scharang, Michael (Hrsg.) uber Peter Handke, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972 S. 117f.	۲۴ _ اطرا
Handke, Peter: Bemerkung zu meinen Sprechstücken, in Publikumsbeschimpfung und andere	۲۵ ـ انظر:
Sprechstücke, Suhrkamp Verlag, 15 Auflage, S. 95.	-
Handke : S. 95.	177 106,1
Handke : Publikumaheachimpfung und andere Sprechstüke S.53.	۷۷ _ اطرا
Handke:S.65	AY _ REL:
هر، يهو هاللكه وصيحات الفجلة، مجلة للسرح، العند السايع، السنة الأولى ديسمبر ٨١ ــ يناير ٨٧ ، ص٢١.	
وكاصياره ترجمة وتقديم مصطفى ماهر، والمر للسرح المالي، البيئة لماصرية العامة للكنفرية صر٧١.	

: Schultz une S.112

٣٣ ـ انظرة
 ٣٤ ـ انظرة الديحمة الكاملة للذلك الحوار في مجالة الأسوح، يناير ١٩٩٣، من ١٤، ترجمة محمد شهمة.

٣١ ـ السرحة ، ص ٩ ، ص ١٦ . ٣٢ ـ المسرحة ، ص ١٧ .

التعبير الجسدي للممثل*

الكامل المكامل.

تقديم

إذا أتيح لنا أن نوازن العيمل الدرامي بالسمفونية الموسيقية، لاستطعنا أن نقول إن المثل - تحت إشراف المحرج الذي هو في مقام قائد الأوركسترا ـ يعد في الوقت نفسه عازف الآلة والآلة نفسها: عازف الآلة لأنه يترجم بذكاته وحساسيته وحسه الفني نصبا مكتوباء كما يترجم الموسيقي الفاصل الموسيقي؛ ثم هو آلة لأنه لا يستطيع أن يعبر عن نفسه، في فنَّه، إلا بمدوته وإيمائه

والمعروف أن الإنسان حينما يقوم بعرض قصة أو حكاية خيالية أمام أناس آخرين عن طريق هذه العناصر الثلاثة، فذلك يعنى أتنا بصدد عمل مسرحي؛ أما إذا غاب واحد من هذه المناصر الثلاثة، فهذا يمني أثنا بصدد

وغدى عن البيان أن كثيرين من رجال المسرح قد ندُّدوا قبلي بسلبيات ومثالب مسرح التسلية والتسالي. لقد كانت هناك ردود فعل عنيفة ولاتزال، سواء

عملية إلقاء، أو إيماء، أو رقص. إن الأعمال السرحية

العظيمة جميعا، في شتى المصور وسائر البلدان، تتطلب

هذا الأداء المتكامل. وليس هناك ممثل عظيم لا يجيد

ونما يجلم التنوية إليه، أننا نعاني من الآثار الوخيمة

لعصد ددت فيه عملية التعبير الجسدي للممثل،

وتضاءلت حتى بلغت أدنى مستوى لها. إنناء في أغلب

الأحيان، لا نشاهد سوى مسرح وأدبى، يتم عن طريق

الإلقاء الجيد المتميز، هذا صحيح، ولكنه بعيد عن الأداء

استخدام جسده وصوته ووجهه في وقت وأحد.

فيما يختص بالعروض أو فيما يختص بتكوين المثلين الشيان، وصار من الجلي الواضح أن المسرح اليوم يسعى إلى حقيقته ويبحث عن هويته الأصيلة، ويكاد أن يبلغها، وذلك في شكله البدائي الأول. ولا يمنع هذا الوضع من

* للقدمة والفصل الأول من كتاب بعنوان التعبير الحسائ للممثل، نشر المكتبة للسرحية، باريس. رسوم رونيه غورست.

** ترجمة حمادة إبراهيم، أستاذ النراما بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

أن تجد طالب التحديل لا يصادف في قاعات الدوس سوى أساتذة في الإلقاء وفي الكتابة وفي الإخراج وفي التحابة وفي الإخراج وفي التحابة وفي الإخراج وفي المتابة ولي الإخاصة بيده ويعلمه كيف يعبر بجسده؛ ذلك الجسد الذي سيعرضه، طلب بعضهم بتخصيص درس للإيماء أو الحركة، أو المحركة، أو المحركة، أو المحركة، أن يدرك طالب التعميل أن يدرك طالب التعميل أنه بدرك طالب التعميل أنه يدرك طالب التعميل أنه يدرك طالب التعميل أنه بدرك طالب التعميل أنه بالإضافة إلى لسانه الذي يلقى به روالع الشعر أو التشرب يمتلك رأسًا وعينين وذراعين وساقين يستخدمها في معامل الظروف والابسات العبارية، لكنه يرفض أن يفيد منها على عليه طلي طبة طلي حينة للسرح.

والنتيجة دائما واحدة: فإذا كان الممثل ممثلا عظيما أو موهوبا، فإنه يدرك بحسّ الفنى، وبالشريزة، أسرار البلاغة الجسدية، ويتم ذلك في بعلم شديد وتردد، وعن طريق التجريب والاختبار؛ عما يضبح عليه الكثير من الوقت وبكلفه العناء والجهد. أما إذا كان الممثل من النوع العادى أو المتواضع، فإنه يبقى على ما هو عليه، مجرد فنان في الإلقاء، مع اختلاف أو تباين نصيبه من المهارة.

إن هدفى هو أن أقدم لطالب التمثيل منهجا واضحاء منطقيا ثابتاء يستطيع بفضله أن يدرِّب جسمه كمما ويدرب، صوته طبقا لقراعد الإلقاء التي يجدها في أحد الكتب المتخصصة في هذا الجال.

أعتقد أن من المفيد أن يكون هناك كتاب دواسى، وها هو ذا. هذا الكتاب لا يمكن، ولا ينتوى، أن يحل محل الأستاذ أو التدريس الشفهي المباشر والنجرة العملية الشخصية.

*

وأنا لا أزعم أن كل ما أقوله في هذا الكتاب جديد لم يسبقني إليه أحد. فهناك مناهج أخرى للتمبير

الجسدى. أنا أعرف هذه المناهج، وقد تم تدريسها شفاهة. وهذا المنهج الذي نحن بصدده كان واحدا من هذه المناهج الذي نحن بصدده كان واحدا من المناهج التي درست شفاهة طوال سنوات كاملة لمات الطلاب. وقد كان مادة لعدد من التجارب والخبرات ولبعض التغييرات والتعديلات التي استهدفت دائما الوصول إلى الأفضل والأكمل.

إن جزءً مما أورده بين صنف حات هذا الكتاب قد تعلمت أنا من بعض الأسائلة الذين أقر لهم بالوفاء والعرفان. ومما لا شك فيه أننى لو لم أحضر الدروس التي كان يلقيها الخرج العظيم «شارل دولان» حول فن الارتجال بنوع خاص، لما قد لهذا الكتاب أن يرى النور. لقد اكتشفت بنفسى وجربت مناهج أخرى. إن المهم هو الفائدة التي نجنيها من هنا وهناك.

ومن المعروف أن التدريس لا يخلق المواهب. ولكننا نستطيع أن نأخذ بيد الطالب الموهوب ونوفر عليه الوقت والجهد، ونجنّبه الكثير من التجارب المؤسفة العقيم.

فى الجرء الأول من هذا الكتاب، سوف يحاول الطالب أن يحسّن من أداء جسده من خلال: الاسترخاء، والتنفس، وأداء كل عضلة من المضلات. على شاكلة عازف البيانو الذي يستخدم كل أصبع من أصابعه في صبر ومثايرة.

وما أن يعرف الطالب جسمه حق المعرفة، حتى يستطيع تسخيره لإرادته.

ĸ

بعد ذلك، وفي الفصل الثاني، سيحاول من تلقاء نفسه، وبمساعدة النصائح والرسوم ومبادئ التغريح وعلم الجسال المقدمة له، سيحاول أن يجد الحلول للقضايا والمشكلات التي تنظره على خشبة المسرح: كيف يقف وكيف يمشى، ويجرى، ويتوقف فجأة، ويصعد السلالم وبهجلها، ويجلس، ويسقط ميتا.. إلخ.

*

وأخيرا، وبعد أن يصبح في حوزة الطالب جسم ومطهولة، سيخوض المطهولة، سيخوض تجربة التعميد التحرك في يسر وسهولة، سيضيف إلى المشيد المسئلة، وهي موضوع الجزء الأول، التمبير الجسدى المطلوب، فمن المروف أن اأرباجون، يطل (البخيل) الموليور لا يمشى كما يمشى الإسكندو الذي لا يمشى بدوره كما يمشى الاسكنان، الذي المشيء بدوره كما يمشى وسكبانة، كنالك فإن آرباجون هذا أو سكابان، هل عو معيد، أم هو شقى، ثم هل عو يمشى إلى هدف محدد أو يخبط عشواء هل هذ عمداد أو فاية.

إن دوعى؛ الممثل بجسده، هذا الوعى الذى يجعل الممثل، حتى وهو في حالة جمود، يحتفظ بأهميته (على شاكلة الممثل العظيم الذى يحتفظ بهيئته حتى في لحظات صممته)، سوف يكتسبه العالب بفضل التدريبات العسيرة والشيقة، في الوقت ذاته، الخاصة بالقناع، التي منفصل القول فيها في الفصل الثالث.

وليكن الأمر واضحا منذ البداية، فليس للطلوب هو أن يتمرب الطالب على الأعاء التمشيلي مع استخدام القناع، فهذا تخصص آخر، إن المهم والطلوب هذا هو أن يضطر الطالب جسمه إلى التميير؛ أي أن يحاول الطالب التمبير عن طريق الجسمد وحده، بعد أن عزل وجهه بالقناع.

كمما أن الفرض ليس هو تحويل الممثل إلى ممثل بانتوميم أو ممثل صامت، ذلك أن التمشيل الصامت يستبدل بالكلمة المنطوقة الحركة. أما الممثل، فهو يقرن الكلمة المنطوقة بالحركة الحقيقية.

وفي نهاية الكتاب سيجد الطالب أمثلة للنظر والتأمل؛ وهي أمثلة مقتبسة من المادة نفسها التي يحتب فيها عن تعليم المحقيقة والقوة والجمال التي يحتص بها التعبير الجسدى، وهي صور لبعض الفنائين والراقعمين من روائع فن التصوير والدحت العالمين.

الفصدلُّ الأول التحكم في الحس

التحكم في الجسد والسيطرة عليه

قبل أن نشرع في التدريات الجسدية التي تمثل مادة هذا الفصار، نتبه إلى أننا لسنا هنا بصند إكساب الجسم مزيدا من المرونة ومزيداً من القوة عن طريق تدريسات معينة، فمثل هذه التدريبات يمكن للطالب أن يجدها في غير هذا الكتاب. وعلى كل، فإن كل ما من شأته إضفاء المزيد من القوة والجمال على طبيعة الإنسان هو شع مطلوب بالنسبة إلى للمثل. كل ما هناك أن على المعدل عجنب التساريسات التي تؤدي إلى تصلب المضلات: فهو يحتاج إلى عضلات تتوفر فيها الاستطالة لا الاستدارة. ومن المعروف أن رياضة الملاكمة والممارعة ورفع الأثقال تؤدى إلى تقوية المضلات وتضخيمها، كذلك فإن ركوب الخيل يشوه الساقين ويفسد طريقة المشير . وعلى النقيض من ذلك، فإن التنس يكسب الإنسان مرعة البديهة والتصرف والمرونة، والسباحة تعد , ياضة كاملة متكاملة. كما أن رياضة الشيش تكسب عارسها حضور الذهن والدقة ومرونة الذراعين والصدر. أما رياضة التزلج على الجليد فهي تكسب التوازن. ومن ثم كانت هذه الأنواع من الرياضة هي التي يستحب للممثل أن يمارسها لأنها تساهم إلى حد كبير في إعداده وتشكيله.

إننا بصدد إكساب الجسم مزيدًا من التعبير، بصدد إكساب الآلة كحمال الأداء، وجعل كل عضلة أوكل مجموعة من العضلات مستقلة عن الأخرى

تماما كمازف البيانو حينما يتعامل مع مفاتيح الته. فإنه يرفع السبابة أو الخنصر أو البنصر إلى أعلى ارتفاع يمكن، وذلك دون أن تتحرك بقية اليد أو يؤثر ذلك على وضع الأصابع الأخرى فوق المفاتيح.

(١) الاسترخاء

قبل أن تشرع في تدريب كل جنوء من أجنواء الجسم، يجب أن ندريه على الاسترخاء الكامل. وهذا، في رأى البعض، أصعب مما نظن.

هذه هي طريقة التدريب على الاسترخاء:

نبدأ ذلك بالتصد على الأرض وإضلاق العينين. ومعنى ذلك أن ترخى عضلات الرقبة والذراعين والبطن والساقين، بحيث إنه لو رفع أحدهم يدك أو ذراعك أو ساقك يمكنه أن يتركها بعد ذلك تسقط كأنها شيء كأنها جماد. ومعنى ذلك أيضا أنه يمكن في هذه الحالة لف الرأس أو إدارتها كما تلف الكرة بدفعة بسيطة، وكسلك البطن ينبسغى أن تكون من المرونة بحسيث تستجيب لأى ضغط باليد عليها.

عن طريق الاسترخاء يهيئ الممثل فى ذاته المناخ الأفضل لتقمص التخصية المطلوبة، وللحصول من الشخصية على مازيد منها على خشبة المسرح. فوق خشبة المسرح، يهيئ الاسترخاء للممثل فرصة التحكم فى نفسه والسيطرة عليها، كما يسر له عملية التنفس

أعرف ممثلا عظيما، وهو مخرج أيضا، حينما كان أحد الممثلين العاملين معه يتهيأ للنخول على خشبة المسرح، كان يربت بدى الممثل، وهما غالبا ما تكونان متقلصتين، وبجله في حالة امترخاء.

وهناك وسيلتان أو تمرينان لاكتساب مثل هذا الامترخاء:

الشمرين الأول (انظر الشكلين ١، ٧) وهو يتلخص في جعل الكمبين عنت الردفين ثم قذفهما إلى أبعد مسافة ممكنه فوق الأرض كما نقذف حجرين أصمين.

التحرين الثانى: قتمرين النعش أو التابوت، يتصور الممثل نفسه متصددا داخل نعش (حتى لو لم يكن كذائك، ثم، على حين بغشة، يحاول أن يحظم ألواح النعش العلى السلطي في وقت واحد، وذلك باستخدام عضلات، وبعد ثلاث ثوان يخلد إلى الاسترخاء، ثم يعيد الكرة مرتين أو ثلاث موات.

(٢) التنفس

حاول، والجسم في حالة استرخاء، إجراء عملية التنفس: تنفس متنظم، عميق، تخاول شيفا فشيفا أن تزيد من حجمه وقدرته. وعلى الطالب أن يوجه انتباهه إلى ذلك جيدا.

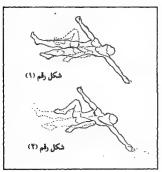
يقال إن الرجل يتنفس من بطنه. يبدما المرأة تتنفس من صدرها. وهذا صحيح. فالمطربون الرجال يتمتعون جميعا ببطون قوية، في حين أن المطربات يتمتعن بصدور قوية. وتفسيس ذلك أن تدريب التنفس المكثف الدائم الذى تضطرهم إليه طبيعة مهنتهم، يقوى العضلات التي يدربونها باستمرار.

وسواء أكان الممثل ذكرا أم أنشى، فهذه طريقة جيدة لتدريب جهازه التنفسي:

ــ ابدأ دائما بزفير عميق تطرد به ما في صدرك من هواء.

_ استنشق بعد ذلك باعتدال.

. ــ ألق في تلك الأثناء بيستا من الشمعر [أو عبمارة محفوظة].



مع ملاحظة الآتى: 1 _ أجودة الإلقاء.

بـ المحافظة على الرقبة والذراعين والساقين في
 حالة استرخاء.

... حينما تفرغ من الإلقاء اطرد زفيرا عميقا. ... خذ شهيقا أطول.

_ ألق العبارة السابقة مرتين.

وهكذا دواليك، مع زيادة عبارة في كل مرة.

عند آخر عبارة في آخر تمرين، يجب أن يكون الانتباه في قمة التركيز على الاسترخاء الجسدى وعلى جودة الإلقاء. وبذلك، يعتاد المثل رقابة مزدوجة تؤدى إلى تخديد دائرة الجهد. فهنا، الجهد المنصب على الإلقاء والتنفس ينبغي ألا يكون سببا في توتر أو تقلس أعضاء الجسم.

وتدراوح الكفاءة الجيدة للتنفس بين ستة وسبعة لترات. واكتساب هذه الكفاءة يتطلب ترديد بيت الشمر أو العبارة حوالي عشر مرات.

حاول أن تفقد أقل قدر من الهواء عند إلقاء كل عبارة. والإلقاء الجيد يساعدك في ذلك.

وهذا يمنى أن الاسترخاء العضلى والتنفس والإلقاء تنتظم جميعا في دائرة واحدة من التضامن والتعاوف. ٣ ــ تصحيح وضع الاسترخاء ألناء التنفس

لابد من مخرى الدقة في وضع التمدد على الأرض: إن هذا الوضع بمهد لوضع الوقوف الصحيح.

حينما تتمدد على الأرض لا تكور الإليتين بالبقاء على وطرفى الردفين، كما فى الشكل رقم (٣) الذى يوضح الوضع الخطأ.

على النقيض من ذلك، حاول أن تلصق ظهرك بالكامل بالأرض بنها/من أسفل الرقبة وحتى أسفل

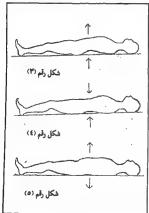
الظهر. وللحصول على هذا الوضع يلزمك أن تهبط بجذعك؟ بحيث يلتصق أعلى الردفين بالأرض (انظر الشكل رقم (٥)).

ومن ناحية أخرى، وجه المدّن جهة الصدر. فيما يخص بالتنفس، فإن السهمين في الشكل رقم (٤) يوضحان لك طريقة عمل المضلات على البطن

والظهر أثناء الزفير. الشيع ذاته فيما يتعلق بالشهيق، شكل رقم (٥) ، فكما ترى، ينهضى أن نقلد قاصدة المنفاخ ، وهذا منطقى، وليس كما يبينه الشكل رقم (٣) حيث الحقو أو أسفل الظهر يسير في خط متواز مع جدار البطن في عملية التنفس؛ الأمر (اذي يضعف من قوة التنفس وبقلل حجمه،

2 _ وصف وضع الوقوف

بما تقدم، يمكن أن نستخلص بعض المبادئ الخاصة بوضع الوقوف الصحيح، وأعنى بذلك وضع الوقوف



مخت أشعة الكشاف وأنظار المثات من المشاهدين. ففي حالة الثبوت أو الجمود، ينبغي أن يحتفظ الممثل بتعبير معين، بسلطة، بدينامية. ونحن نرى الكثيبرين من الممثلين الخرقاء الذين يؤدي عدم مبالاتهم وإهمالهم جسدهم .. في لحظات الجمود .. إلى أن يصبح العرض خاليا من كل واقعية ومعقولية. كما نرى أيضا الكثيرين من المثلين المتوترين الذين يحاولون بشتى الطرق جذب

انتباه المشاهدين أتناء فترات الصمت التي تفرضها ضرورات الإخراج، ولو كان ذلك على حساب العرض.

إن كل ما فوق خشبة المسرح يشارك في العرض. الدرامي. لا تكن غير مبال بالمرة، ولاتكن متفعلا لدرجة التوتر، بل كن متوجها بكل قوتك الداخلية والجسدية نحو دما يجري، متأهبا للإنصات وللنظر وللتحدث أو

ومن أجل إعدادك لللك، سنقدم هنا وصفاً ولوضع الوقوف، يجب أن يسبق هذا الوضع كل تمرين، كما پنسفی أن يؤدي بعد كل شمين. وسنطلق عليمه _ إذا شئت - اوضع الصفراء. ينبغى أن يكون هذا الوضع قاعدة أو أساساً لما سيتعين عليك التعبير عنه فيما بعد: جسم شخصية معينة، في مكان معين، في عصر معين، بمشاعره وأحاسيسه. الشكلان ١ ، ٧

الجسم يكون معتدلا بدءًا من قسمة الرأس حتى العقب (الكعب) تبعا لخط BOs)، أي ماثلا قليلا إلى

بذلك يكون ارتكاز الجسم على منتصف القدم وليس على العقب. وهكذا يكون التوازن من الأمام للخلف هو الأفضل.

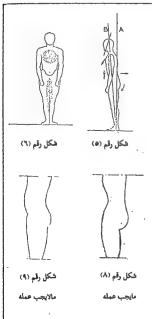
في هذا الوضع يحاول الرأس أن يلمس نقطة خيالية ِ في أعلى ارتفاع، ويكون الذقن إلى الداحل.

أما أسفل الحوض فيكون متقدما إلى الأمام، كما هي الحال في وضع التمدد على الأرض (انظر أسهم الشكل رقم ٦) ينتج عن ذلك مايلي:

أ_ تقليل تقوس الظهر. ب .. رفع الصدر ودفعه إلى الأمام. جد .. وهذا بدوره يجعل الظهر مستقيما.

(انظر بخصوص هذا الوضع الشكلين ٨، ٩).

في هذا الوضع يكون ثقل الجسم متجهاً قدر المستطاع ناحية الصدر. وحينئذ تبذل عضلات الساقين الداخلية جهداً من أجل حمل الجسم (انظر الشكل رقم (٦).



وكل التفصيلات الخاصة بهذا الوصف، التي تعتمد على علم التشريح وعلم الجمال، سنجد تطبيقات لها فيما بعد.

ه _ التدريات

انطلاقا من هلين والرضعين العبقره، وضع التمدد ووضع الوقوف، سنداً الآن سلسلة الثمرينات التي تهدف إلى تخريك عضلة أو مجموعة من العضلات مع ترك بقية الجسم في حالة استرخاء. وبذلك سنحصل على دخرر الجسده الذي سيساعد .. فيما بعد... على تخقيق تقدم سريع فهما يختص بعلم الجمال (الاصطاطيقا) والتعير.

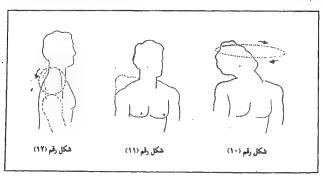
 " - تخريك الرأس في حركة دائرية دون الاستمانة بمضلات الرقبة إلا في حالة رفعها خلال مسار الدورة، ثم تركها تسقط إلى الأمام، وإلى الخلف، كحجر ثقيل.

شقق خلال هذا التمرين من وضع التوازن للجسم، ومرونة البطن واسترخاء عضلات الكتفين اوإذا وجدت أن عضلات السمانة تشارك في بعض مراحل الحركة، فذلك يعنى أن توازن الجسم غير صحيح (انظر الشكل رقم (۱۰))

٧ ــ ارسم دائرة بأكبر انساع ممكن بالكتف. كل كتف على حنة. مع ملاحظة أن يظل أعلى الجسم، بما في ذلك الكتف الأخرى والرقبة، مرناً تماما وبمنأى عن هذه الحركة.

أثناء دورة الكتف، تكون النراع متدلية كأنها شي ميت لاحياة فيه (انظر الشكلين ١١، ١١).

٨ ـ مد الذراعين جانياء كما لو أنك تهد أن تلمس في كل ناحية جغلواً بعبدا جعدا. ينبغي أن بشارك في هده الحركة الذراع كلهاء والمعمم والأصابع. في لحظة معينة أرخ الذراعين حتى المرفقين؛ حيث لايشمل الشد سوى الكتفين والجزء العلوى من الذراعين، في حين يشغلى الصضدان (مصمانان (مصمانان (مرابسان تحو الأرض ويتمايلان كرقامي ساعة حاهله، كأنما فقدنا كل قوة وحياة، وأصبحا تخضمان لقانون الجاذبية، وفي النهاية تتوقفان عن الحركة. خلال ذلك ينبغي ملاحظة استمرار الجهد في أعلى الذراعين والجسم. في جمعيع الأحوال، يجب أن تكون الرقبة والجبة (شكلين ١٤ ، ١٤).



٩ ـ باعد قليلا بين الساقين للحصول على اتران أكبر، ثم ابدأ التحرين كما بلأت التحرين رقم (٨)، ولكن مع تركيز كل الجهد على المنطقة المظللة بخطوط في الشكل (٢١٠). يتاخس التحرين في تخريك أعلى الجدّع دون تخريك الرقبة أو أسفل الجدع أو الحوض. ومن الضرورى الإشارة إلى أن التحريك المطلوب إنجازه في مذا التحرين سيكون ضئيلا نظرا لطيعة التحرين.

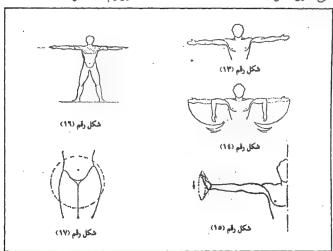
 ١٠ ــ حرك اليد حركة دائرية ١ بحيث تكون الدائرة أوسع ما يمكن أن يسمح به التمرين. لاحظ ثبات الرقبة (شكل ١٥).

١١ ـ مع ضم القـدمين، حـاول تخـريك الحـوض حـركة دائرية في خط مواز للجسم، وليس كرقعمة هز البطن. لاحظ أن تكون الرقبة وأعلى الجذع والفخذان خارج التمرين (شكل ١٧).

١٩ ـ من وضع التحصيد على الأرض (الوضع صفر) ، لوقع إحدى الساقين ثم ضعها، ثم لوقع الاخوى، مع التأكد من يقاء البطن في حالة ارتخاء أثناء عمل الفخد والحقو (أسفل الظهر). هذا التمرين أسهل عا نظن عند أول محاولة.

بعد ذلك حاول رفع الساق وعمل دائرة، مع المحافظة على البطن في حالة الاسترخاء.

17 - في وضع الوقوف، ارفع إحدى الساقين لأعلى فوق الأرض مع بذل أقصى مجهود ممكن، بدءاً من الفخط حتى أصباع القدمين: أوقف الحركة فجأة واثن الركة من حركة رقاص الساعة. هذا التمرين تنويعة على الساق للتمرين رقم ٨٥، (شكل ٨٥، ١٩).



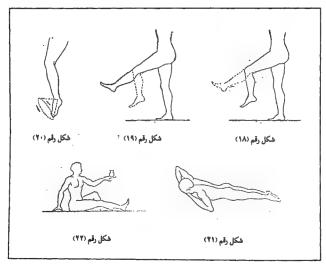
١٤ ـ فى وضع الوقوف، ارسم بطرف القدم حركة دائرة بقد المستطاع، حاول توسيع الدائرة إلى أقصى مدى ممكن. التمرين يشبه التمرين وقم (١٠) الخاص باليد. ولما كان المجمود يتركز على أحد أطراف الجسم، فإن الصعوبة تكمن في الحافظة على التوازن دون اتقباض المضلات. براعى الحافظة على وضع المعفر صحيحا المضلات. براعى الحافظة على وضع العمفر صحيحا المضرين بمكن الرجوع فى الفصل الثناني إلى الجزء الناص بالتوازن فى الميز.

١٥ - تمدد على البطن، اليسمدان مخت الذقن متقاطعتان. حرك الرقبة في حركة دائرية هادئة. بعد ذلك، ودون أن توقف هذه الحركة، عليك بقبض وإرخاء

عضالات الردفين في حركة فجائية، وذلك بإيقاع يختلف عن حركة الرقبة. الحركتان تؤديان في وقت واحد دون أن تتأثر إحلفها بالأخرى (شكل رقم ٢١).

٩ - هذا التمرين عام، خاص بالتوازن والارتخاء. وهو تمرين يابائي يمارسه الذين يعدون أنفسهم لأدوار في مسرح فنوه (NO)، كما أنه تمرين خاص بيمض مفارس الرئض.

يستحسن بدء التمرين وأنت في وضع الركوع على الركبتين. بعد ذلك، ولزيادة الصموية، يمكن أداؤه، أولا وأنت مستلق على الأرض، ثم وأنت نائم على بطنك. وأنت في هذا الوضع، ضع كروباً مليسًا بللاء فموق ظهراليد. حاول النهوض دون أن تسكب نقطة من الماء.



هذا التمرين لايتم بنجاح إلا: · _ إذا كان الجسم مرناً تماما.

- في توازن كامل في جميع الأوضاع.

_ إذا تحركت اليمد والذراع الحاملة للكوب كأنما زنبرك أو لولب. وبالتالى ينبغى أن تكونا بمنأى عن حركة الجسم العامة.

_ إذا كانت هذه الحركة العامة مرنة، متصلة دون فجائية.

۱۷ ما انتهت السلسلة الأولى من هذه التدريبات. أما السلسلة الثانية فتكمن في مزج عدد من هذه التدريبات. وبللك يتحقق، بشكل كامل، ما يمكن أن نعلق عليه وخير الجسم» وحيتنذ يصميح الطالب قادراً على أداء حركات مختلفة أو متعارضة دون تقلصات أو انقباضات. وفيحا يلى قائمة نموذجية لهذه المجموعات من التدريات:

أ .. التمارين: ١٢،٢١.

ب ـ التمارين: ٢٠ ١٦ ، ٢٠.

جــــ أضف التدريب الخاص بالإلقاء رقم Y.

د ـ التساريب رقم ١٦ . (اليسدان مسماً) ممزوجاً بالتدريب رقم ٢.

هـــ أضف التدريب (٦) إلى التدريب (١٦).

و ـ أضف إلى التمرين السابق التمرين الخاص بالإلقاء ، وقر(٢).

فى المستقبل، سيقوم الطالب ينفسه يعمل هذه القائمة. وسيختار ما يناسبه؛ أى الشمرين الصعب، وسيحاول أن يجعل أعضاء الجسم التي لا تعمل في حالة توازن كامل واسترخاء.

وهكذا نأتى إلى نهساية الفسصل الأول. ويجب أن نعترف بأن تدريبات هذا الفصل صعبة، بل هى مؤلمة فى بعض الأحيان، وهمتاج إلى انتباه شديد.

والواقع أن هذه التدريبات، كما هى الحال بالنسبة إلى التدريبات الأولى الخاصية بقن الإلقاء، لاتؤدى بشكل مبائر إلى قائاء مسرحى، لذلك سوف يعساعل الطالب عن جدوى هذه التدريبات ومدى علاقتها بالمسرح. وقد يحدث له شئ من الإحباط. ما فائلة ذلك كله؟

القائدة:

لقد تخلص الجسم من الصدأ الذى كنان يتمكن منه. وأصبحت حركاته حرة، متحررة، مرنة، ميسورة. وأصبحت إرادة الطالب هى التى تتحكم فى جسمه.

وإذا رجعنا إلى المقارنة التى بدأنا بها في أول الكتاب، حينما قارنا أعضاء الجسم بأصابع المازف، يمكن أن نضيف أن أصابع العازف الآن أصبحت مرنة وفي حالة ارتخاء، كما أن المرف بات مشدوداً وأوثاره مضبوطة. وحان الوقت لكى نعزف بعض الألحان. فهيا بنا.



الممثل العربى بين واقعية المنهج وتفجير الطاقة الإبداعية

انتصار عبد الفتاع *

هذه الدراسة اختصارة هي تعاج جُرامي الشخصية، ودراسات ميشانية. وجُدارب مسرحية. وهي لا تقدم تعظيراً أدبية مسرحيا، وإنما هي تعاجع ما يعد التعربية للسرحية التي تحت من خباراتي جُدارب للسرح العموني (دالدريكة» در ترنيسمة بـ دسفر المطرودين)، وإنجارب دمسرح العربة المشمية، و داخميمة البدرية، ودولق الطيول التوبية، وجُدارة دكونشروي المسرحية، وهي كلها أغارب مازات في طور العيد

> يجى هذه الدراسة ضمن مشروع البحث عن منهج خاص بالممثل المصرى العربى، بحيث يتلامم هذا النهج وتكوين الممثل المصرى من النواحى الفسسيولوچية والنفسية والاجتماعية، مع الأخذ في الاعتبار أن هذا المنهج لن يكون بعيداً عن مفردات حياتنا اليومية والبيئية. وتعتمد هنذه الدراسة على شخارب تطبيقية حول

وتعتمد همله الدراسة على تجارب تطبيقية حول مدى استفادة الممثل من المسادر الشعبية ، ومدى استجابته وإبداعاته الخناصة، وعلاقته بالأدوات التي يمتلكها ووسائل تعبيره الخاصة، وذلك من خلال تجارب وفرقة منف، التجريبية والمسرح الصوتي، والعربة

مخرج وموسيقي مصرى. وقد شارك في الجانب الاجتماعي من
 هذا البحث سهام إسماعيل.

الشمية التي أفرزت تتاتج مهمة في محاولة الوصول إلى منهج خماص لتدريب الممثل العربي المصرى وإصدافه؛ يحيث يقجر هذا المنهج الطاقات الإيداعية الكامنة داخل الممثل. وهي محاولة الغرض منها أن يكون منهج التمثيل منهجا واقعيا، وأن يختلف تدريب وعفلنا» من تدريبات الممثل الغربي التي تعتمد على مدارس ومناهج مختلفة خاصة يتكريناته الفسيولوجية والتفسية والثقافية التي خلقت ما يسمى بالممثل الشامل، وإن كمانت هذه المتقت مصادرها من الشرق!

وتعد هذه الدراسة مكملة لسلسلة دراسات سابقة قام بها الياحث (نشرتها مجلة المسرح المسرية في العدد عشرين، يوليو ١٩٩٠، والعند ٢٢،٢١ سبشمهر

٩٩٠) وحتى تكتمل الصورة أمام القارئ الذى لم يتابع الدراسات السابقة فسأقوم هنا بتلخيص أهم الأفكار الأساسية في هذه الدراسات.

تناولت الدراسات السابقة الحركة والتشكيل الصوتي في مصادرهما الشعبية والدليل الحركي للممثل المصري. ولأن الحركة لا تنفصل عن التعبير الصوتي ويخاصنة في أشكال التعبير الشعبية، فقد استخدمت التدريبات الصوتية على الموال الشعبي وقداءات الباعة بوصفها أفعالا صوتية تستدعى تعبيرا حركيا وقياس مدى الخيال الصوتي لدى الممثل. كما لجأنا في تجارب فرقة منف التجريسية، وبخاصة في عرض (الدربكة)، إلى التعبير الحركي عند القدماء المصربين ألذى يعتبر مرجعا مهماً في تشكيل حبركة الممثل الجسنية ومحاولة تكوين (لغة؛ لجسد الممثل المسرى.كما لجات في تدريسات الممثل إلى عدد من الألعاب الشعبية مثل لعبة «التعلب فات» و «الدحية، واستخلصت منها كيفية اكتساب الممثل عنصر السنكوب syncope الذي يعطى ميزة مهمة، وهي كيفية التعامل مع عنصر الإيقاع المرتبط بالتصفيق بالكف، ودقات المصا بحركة تضاد إيقاعية مع الكف، وحركة الجسم مع إيقاع التصفيق مرة، وبحركة تضاد مع الأصوات مرة أخرى. وقد أفاد ذلك في تغلب المسئل المسرى على الصوت المفرد (مونوفون) الذي يسكنه ويؤثر على أدائه ووصولا به إلى ما يمكن تسميته وبوليفونية المثل. ٥.

أما هذه الدراسة، فسوف نعالج فيها استخدام الألماب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك وتدريبات الضحك باستخدام فن النكتة، والأمثال الشعبية، والأغنية الشعبة.

الألعاب الشعبية

والمهارات الجسمية والسيرك

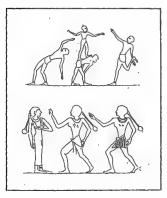
الألماب الشعسبية هيي كبل لمعية يمارسها العامة تلقائيا منبذ المهند إلى اللحد، يتوارثونها جيلاً بعد جيل.

وإذا أخلنا بهلا التعريف والتحديد، ظهر لنا أن الساحة التي تشغلها الألماب الشميية تماث مكانة كبيرة من الحياة الشميية تماث مكانة كبيرة من الحياة الشميية، بل إنها تشغل بالفعل أكبر مساحة لو ألما تعمقنا عمارستها وحرفنا أنواعها ووظائفها. وأهم المناصر التي يستخدمها الإنسان الشميي في ألعابه هي عناصر الطبيعة وجسم الإنسان وبعض أجزاء النبات كالجريد والخشب والشمار وبعض أجزاء الحيوان كالمظام.

ولنبدأ بالألعاب التي تعتمد على جسم الإنسان.

أول حيط في الألعاب التي يعتمد فيها الإنسان على جسمه هو الجرى، وهو يدخل في عدد غير معدود من الألعاب الشعبية الأخرى، والجرى في حقيقته اعتبار لقدرات الإنسان الجسمية على الانطلاق، وهو أيضا اعتبار لمونة عضلانه وقوة احتماله.

وفى مصر أنواع من لعبة «الحجلة»، وهى تعنى أن يرفع الرجل قدمه اليمنى ويقفز بالقدم اليسرى، ولعبة الحجلة نوع من أنواع القفز أو التط.



ومن أهم أنواع ألعاب القفز البسيط؛ (نط الحبل بأشكاله المعتلقة).

وهناك ألعاب أخرى يعتمد فيها الإنسان على جسمه أهمها:

_ حمل اللاعب أجسام اللاعبين معه بالتبادل: وتعرف باسم قانا النحلة وانت الدبورة، وهذه اللعبة مفيدة جداً في حركة الظهر وليونة الأرداف.

وفي مصر توجد لعبة دعنكب شد واركب، التر يلعبها ثلاثة أشخاص أحدهم يحمل على ظهره النين من اللاعبين معه.

وهناك لعبة «كرسي المملكة»، وفيها لاعبان يشبكان يديهما ويحملان لاعبا ثالثا يجلس على الكرسي، ويطوحان به في الهواء من الخلف إلى الأمام ثم يلقيان به في الهواء.

وأيضا هناك الوثب بأنواعه، سواء فوق الأجسام أو الأشياء مثل كرسي أو صندوق أو بواسطة حيل يمسكه لاعبان من طرفيه ويقوم اللاعب بالقفز عليه من خلال درجات علو تأخذ الشكل التدريجي، إلى أن يصل إلى مستوى لياقة معينة.

وكل هذه الألماب السابقة لها فائدة مهمة خاصة بمرونة الجسم ولياقته، ونحن نستخدم هذه الألماب في جزء من تدريبات لياقة الممثل. وهناك ألعاب أخرى كثيرة قمنا يتصنيفها حسب منهجنا الخاص في التعامل مع هذه التدريبات ومن أهمها:

اللياقة ١ _ لعبة البحر المالح أو شهر و شهير (لياقة بدنية) وثب.

الصوت ٢ _ التعلب فات فات (١) (إيقاع صوتي حركي+ تنويصات وأداءات صوتية مختلفة) .

الحركة ٣ _ التحطيب (تدريب حركى + مرونة الجسم + التوافق العضلي والعصبي).

الحركة ٤ _ نط الحيل (لياقة بدنية).

صوت ٥ ـ يا طالع الشجرة (إيقماع صوتي حرکی) (۲).

٣ ... يا وابور يا مولم (إيقاع صوتي حركي). ٧ ــ حيل طويل (تعبيرات حركية + إيقاع صوتي). . نموذج رقم ا خاص باللياقة البدنية

لعية شير وشيير

تعتبر هذه اللعبة من أقدم اللعبات الشعبية المعروفة، وهي تمارس بطريقة واحدة في جميع الجهات في مصر، وهي مختاج إلى مهارة وقوة في أدائهاً.

طريقة أداء اللعبة

يؤدى هذه اللعبة فريقان متساويان ومجرى القرعة يبنهما لانتخاب الفريق الذي سيدأ اللعبة:

١ _ تبدأ اللعبة بأن يجلس لاعبان من الفريق الذي خسر القرعة على الأرض في مواجهة كل منهم للآخر، قدم كل منهما مواجهة لقدم الآخر، ويقفز اللاعبون من الفريق الآخر من فوقهما.

٢ _ ثم يفتح اللاعبان الجالسان رجليهما إلى أكبر مدى لتكوين مايمرف بالبحر الكبير، وذلك لتصعب عملية الوثب من قوقهما.



٣ ـ ثم نأتى إلى شكل آخسر من القسفيز وهو الارتضاع بأن يضع كل لاعب إحدى قدميه فوق قدم زميله المواجهة لهء ثم يمنأ أفراد القريق الآخر فى الوثب فوقهما، ثم تتكرر الحركة السابقة نفسها مع وضع القدم الثالثة والرابعة للوثب فوقهم جميعا.

غ. ويتحول شكل القفر إلى شكل آخر باستخدام اللاعبين الجالسين أيديهما بالتبادل، على أن تكون كف اليد مقرودة الأصابع. وإذا استطاع الفريق الآخر القفر في المرحلة الأولى، تضاف اليد الأخرى حتى تصل إلى كل الأيدى فوق بعضها للاعبين الجالسين وتعلو تدريجيا.

وإذا قمنا بتطبيق هذه اللعبة في تدريباتنا، فإنها تأخذ الشكل نفسسه مع تصديل بعض المناطق للإضادة الكاملة منها في تدريباتنا في اللياقة البدنية. ولقد قسمنا التدريب على أشكال ثلاثة:

الشكل الأول:

الوثب الأرضى باستخدام الساقين مفرودين
 على الأرض في مواجهة اللاعبين كل منهما للأمر ثم
 القفو فوقهما.

الشكل الثاني:

لاعبين العالى باستخدام أرجل وأيدى اللاعبين اللذين يشكلان سورا للقفز من فوقهما.

الشكل الثالث:

 ٣ ــ الوثب الأرضى مع الوثب المسالى؛ بحيث يقف لاعبان فى المنطقة الأولى ويشكلان «كوبرى» أو جسرا بواسطة الساقين بمسافة متر.

ويجلس اللاعبان الأخبران في المنطقة الشانية ويشكلان سوراً برجليهما ويديهما؛ بحيث يقفز اللاعب من محلال المنطقة الأولى والمنطقة الثانية.

فائدة هذا التدريب تكمن في اكتساب اللباقة البدنية العالية للجسم، وتخوله إلى جسم مرن، خاصة منطقسة الأرداف، هذا يجانب تدريب المصئلين على

استخدام أجسادهم في حركات تشكيلية جسدية بجسد السور ـ الكوبرى ـ الحائط، وهو نوع من التدريب المبدئي لتشكيل حركة الجسد في الفراغ، وبالطبع هناك مراحل أخرى في تدريباتنا لاحتواء هذا الفراغ بجسد الممثل.

> نموذج رقم ٢ (اللياقة البدنية) (إيقاع حركي)

(نط اخیل)

هذه اللعبة عبارة عن وقوف النين من اللاعبين أو اللاعبات، ويمسك كل منهما بطرف حبل وعلى مسافة يحددها طول الحبل ويبنان بلف الحبل، ويدخل لاعب ثالث يقفر من فوق الحبل كلما القرب من رجليه ويحنى رأسه كلما اقترب الحبل منه، في ليقاع منتظم، ويمكن أن يقفر من الحبل لاعب حسب طول الحبل بطريقة أخرى.

وتصاحب هذه اللعبة أغنية تؤدى بإيقاع ثابت + ميزان إيقاعي تتغير سرعته وتزداد حسب مهارة اللاعبين في القفز وكلمات الأغنية كالآبي:

> المزان٢ ٤ واحد اثنين هم حسين ثلاثة أربعة في المزرعة



خمسة ستة فتحوا السكة سابعة ثمانية طبخوا البامية

تسعة عشرة خرطوا البصلة.

والراقع أنَّ هذه اللعبـة تظهر في فـحواها مينزات مهمة يمكن توظيفها تلريبياً على ثلاثة مستويات:

المستوى الأول: عنصر اللياقة البدنية.

المستوى الثاني: عنصر الحركة المرتبطة بالإيقاع. المسستسوى الشالث: عنصسر الحسبل كنوع من

المستسوى الشالت: عنصر الحبيل ذنوع من الإكسسوارات يمكن توظيفها وتشكيلها على عدة مستويات .

أما عن العنصر الأول (اللياقة البدنية)، فهى تساعد على انتظام الدورة الدموية وتكسب الجسم وخماصة الساقين مرونة هائلة.

أما العنصر الثاني (الحركة المرتبطة بالإيقاع)، فهو يساعد على تقوية العنصر الإيقاعي من خلال الففز على إيقاع منتظم، كما يسكن استخدام حركة اليدين مفرودة إلى أعلى وتصفق أثناء القفز بالشكل الإيقاعي كالآمي:

> واحد اثنين! ا ثلاثة أربعة ! !

خمسة متة! ا

وهكذا يتم استبدال حركة النبر الإيقاعية في مناطق حركية كثيرة.

العنصر الثالث: استخدام الحول على مستوى أدوات المرض المسرحى بتشكيلات رمزية مختلفة. ولقد قمنا المرض المسرحى بتشكيلات رمزية مختلفة. ولقد قمنا باستخدامه وتوظيفه في عجرية (الفيل يا ملك الزمان) سنة 1474 إخواج هناء عبد الفتاح، في محاولة توظيفه جلى مستوى الإكسسوار، وباستخدامه كبوابات مختلفة الأحجام يخرج منها المشلون في رحالتهم إلى قصر الملك، كما استخدم الحبل بوظيفة أخرى في تجرية (الدريكة) به كالة الغربي 1940، 1940،

وهناك تدريبات أخرى متصلة بالحبل على للستوى الأول (اللياقة البدنية والحركية) باستخدام الممثل الواحد الحبل والتعامل معه على مستوى التصورات الحركية كافة المبنية على الخيال الحركي.

النموذج الثالث (التحطيب) (مرونة مقصل اليذ)

وهذا النموذج يعتمد على التوافق العضلى العميى واليقظة وخفة الحركة. وتتميز هذه اللعبة أيضا باشتراك كل عضلات الجسم في أدائها، ثما يتبح لممارسيها أن يدروا أجسامهم تدريبا شاملاً، وطريقة أدائها كالثالي: يؤديها لاعبان النان فقط، وعلى مستوى الثدريب بمكن أن تكون هناك مجموعات ثنائية.

يمسك كل لاعب يبده أو يبديه عصا طولها حوالى متر. ويبنأ الحركة بأن يمتى اللاعبان فى دائرة أحدهما حول الآخر وكل منهما يادح بمصا فوق الرأس، وتمتبر هله تحية، ثم يواجه كل لاعب زميله ويلوح كل منهما بالعصا يمينا وشمالاً أو أماما وخلفا فى حركة دائرية مع قيامهما بحركات عدة، حتى يجد أحدهما منفذا أو ثفرة فى جسم صاحبه فيلمسه بعصاه لمسة خفيفة يسمونها بالكشف، وغسب هذه نقطة ضد للحبة خفيفة يسمونها بالكشف، وغسب هذه نقطة ضد اللاعب الملموس.

والواقع أن تعاملنا مع لعبة التحطيب وتحويلها إلى تدريب، ينقسم إلى ثلاث مراحل:



المرحلة الأولى (مرحلة التركيز):

وتقرم بجلوس الممثلين في شكل مواجه بوضع الأرجل كمالتمالي: الساق الهمشي في الأمام والسهسا والجلوس على الساق اليسرى، والاستناد على العصا التي تكون في وضع أنقى.

يخدث عملية تركيز شديدة بالنظر من خلال العصا ثم نظرات الممثلين إلى بعضهما.

المرحلة الثانية:

يقوم الممثل الأول بصمل حركات تنويمية من خلال العصا مفجرا كل طاقاته الإبداعية في توظيفها ثم يجلس.

يقوم الممثل الثاني بعمل حركات تنويعية أيضا حسب رؤيته الخاصة وتعامله مع العصاء ثم يجلس.

[على سبيل الثال: اعتبارها شخصا يكلمه؛ فتاته التي يحبها، عدوه الذي يواجهه، شجرة، مظلة، سيف، رباية،... إلخ!.

المرحلة الثالثة

يقسوم الممشلان ببطء، ويقسفان ثم يسدأن بالدق بالعصا على الأرض، إيقاعات مختلفة ومتنوعة تعبر عن توترهما. ثم يبدأن الحركة الدائرية ثم المواجهة يبتهماء وتأخذ هذه المواجهة شكلا محسوبا تدريبها؟ بحيث لايحدث أى خطأ في المواجهة بالعصا.

الضحك

(الظاهرة الصوتية) (١)

يقول شارئي شابلن:

اإن الناس يتماطفون معى بحق حينما يضحكون فإنه مايكاد الطابع التراچيدى لأى حدث يزيد عن الحدة، حتى يصبح الموقف بأكحمله باعشا على الضحك).

ويقدم هربرت سبنسر تفسيرا لظاهرة السيكو ــ فسيولوچية في مقال كتبه بعنوان افسيولوچية الضحك

من خلال نظرية فائض الطاقة؛ ويوضح فيه أن للسرور طابعاً ديناميكيا يجعل منه طاقة زائدة لابد من أن تلتمس لها بعض المنافذ، فإن الطاقة الفائضة التي تتولد عن حالة السرور أو الانشراح لابد من أن تخمد لها منفذا خلال تلك الظاهرة الصوتية التنفسية التي نسميها والضحك.

وتختلف الابتسامة عن الضحك؛ فالابتسامة أولى مراحل الضحكة، وهي الظاهرة التي تسبق الضحكة، والابتسامة غضما الضحكة والابتسامة تخمل المعنى الشعنى الذى مخمله الضحكة في الأحوال المادية، ولو أثنا هنا قد نكون بإزاء رضهة إرادية في كتمان الضحك أو الاستحابة عنه بيديل، فتكون الابتسامة بمثابة وضحكة اقتصادية، توفر بعض الطاقات التي تستنفد عادة في (Pric Econmique) المنهقية المالية المرتفعة، ويمكن اعتبارها بمثابة ضحكة جزئية (partiol,Incipient) ، وهي في هذه الحالة تمبر عن جهز الفرد وسيطرته على نفسه، و ترتبط بوجود علاقة حرية الفرد وسيطرته على نفسه، و ترتبط بوجود علاقة وليقته بين الابتسامة والمواقف الاجتماعية التي مخد

وتوجد أشكال وتعبيرات مختلفة المعانى للابتسامة

١ _ ابتسامة السخرية.

٢ ــ ابتسامة مهذبة.

٣ ـ ابتسامة حزن.

2 _ ابتسامة الإغراء.

ابتسامة الملاطفة.

٦ _ ابتسامة الانتصار.

٧ ـ ابتسامة ليس لها معني.

والواقع أن هذه التعبيرات الختلفة النابعة من لحظة خاصة، مرتبطة بموقف ما، التي يكون التعبير عنها بلغة صامتة ومكثفة من خلال تعبيرات الوجه، تعطينا فكرة استخدام هذه والتعبيرات الختلفة، في تدريباتنا، من خلال

تكثيف لحظة الموقف والتعبير عنه فقط من خلال الابتسامة والضحكة (٢).

نموذج تطبيقي

نأخذ شخصية من الشخصيات التي تصاملنا معمها في تدريبات افرقة منف التجريبية، ولتكن شخصية (الملك) في (الفيل ياملك الزمان) للكاتب السوري سعد الله ونوس (٣)، أو شخصية و الخرساء، التي أضفناها إلى النص.

١ الملك بمفهومه ونظرته الخاصة لفيله المدلل

٢ الخرساء بمفهومها ونظرتها الخاصة للواقع الذي تعيشه،

> تطبيق التدريب الملك في مواجهة الخرساء

> > تسلسل العدريب:

۱ _ صمت

٢ _ ابتسامة أولية تعلو عن درجة الصمت.

٣ _ ابتسامة ثانية تعلو عن درجة تعبيرات الابتسامة الأولى.

٤ _ ضحك I آلا درجات انفعالية مخطفة ہ _ ضحك 🏻 ۳ _ ضحك ۱۱۱

> ۷ _ ضبحك ۱۱ هيوط لحظة الانفعال

1 _ ضحك 1 أ ٩ _ الابتسامة الثانية عودة إلى الابتسامة الثانية.

١٠ _ الابتسامة الأولى عودة إلى الابتسامة الأولى.

11 _ صمت.

ويمكن أن تخدث المواجهة بين الملك والخرساء يشكل آعر؛ من خيلال ضحكات الملك بنرجاته التفسيرية وتعبيرات وجهه، وفي المقابل تعطى الخرساء

تفسيرها الخاص، ولكن عن طريق البكاء بدرجات واتفعالات مختلفة، ويمكن أن يحدث العكس؛ وهو أن يقوم الملك بتفسير شخصيته عن طريق البكاء والخرساء عن طريق الضحك.

وكل ذلك راجع في تصوري إلى كيفية التقاط فكرة التدريب والتعامل مع هذه الفكرة وفقاً لاستجابة المثلين،

النكتة وتدريب المثل

التكتة توع من أنواع التعبير الأدبي (1)

لقد حاولنا أن نستخدم اشكل النكتة، في تدريبات المثل المسرى، لما لها من أهمية قصوى من الناحية الفسيولوچية والناحية السيكلوچية؛ فالشخصية المصرية ترتبط بالنكتة ارتباطاً وثيقاً على مر العصور؛ فالمصرى في. أشد المواقف يميل إلى التعبير عن هذه المواقف بالنكتة.

فالنكتة تتاج أدبى ينبع من دافع نفسى جمعى، وهي تأخذ شكل المحكاية في صورة خبرية قصيرة، وبعبارات لفظية تثير الضحك.

الخصائص الأساسية لفن النكتة:

١ _ ترجع الأهمية الأولى للنكتة إلى شكلها التعبيري، فهي تعتمد على تكثيف اللفظ وتكثيف الفكر والتطبيق المزدوج للألفاظ والأفكار، وأخيراً النقل.

٢ ... الأثر النفسي الذي تحدثه النكتة عن طريق خلق جو من المرح يتمثل في اختيار قائل النكتة للحظة راهنة.

٣ _ النكتة تسد احتياجات دوافع نفسية تنشأ عن إحساس الإنسان بمقبات بخول دون تخقيق رغباته الكاملة.

٤ _ النكتة وتلميحة إلى شئ خفى، ولهذا ينبغى أن تكون هذه والتلميحة، واضحة حتى يتمكن السامع من أن يملأ الفجوات من تلقاء نفسه وبسرعة؛ بحيث ينتهى فهمه للنكتة عند الانتهاء من روايتها.

و. إن النكعة تهدف بسخريتها إلى هدف إيجابى، كما أنها تعد ضرورة لازمة لحياتنا وفكرنا اللذين يسيران في حالات من التوتر (نوتر داخلى وتوتر خارجى)؛ فإنها في هذه الحالة تقلل من درجتهما بأن نستمين بوسيلة تؤدى بنا إلى حالة من الاسترخاء (الناحية السيكلوجية) فضلاً عن أهميتها من الناحية الفسيولوجية؛ ذلك لأن الخرى تدركه النكتة من شأنه أن يرفع من ضغط الذم، فيرسل إلى الرأس والمخ سيالاً دافعاً من اللم، كما يذلنا على ذلك احمرار الوجه للشخص الطروب الذي يضحك من أحماق قله.

وبما أن النكتة تتطلب راويا يقول النكتة، فإنها
 بالضرورة مختاج إلى جممهور. فالنكتة تتطلب مجتمعا
 صغيرا يتكون من ثلاثة أشغاص على الأقل.

 (أ) راوى النكتة، وهو يمثلك موهبة أدائية تعبيرية خاصة.

(ب) الشخص الذي تروى عنه النكتة.

(جـ) المستمع الذي يقوم بدور الجمهور، ويمكن
 أن يكون مجموعة من الأفراد.

س ويؤكد على الراعى (٥) أهمسية «الاسكتشات والنمر» الفكاهية، التى تستخدم فن إلقاء النكتة التى يخترنها فنان الارتجال في ذاكرته ويستخرجها ويجسدها بعد ذلك، والتى تعتبر عصراً مهما من عناصر الارتجال المسرحي، ويعطينا نماذج كثيرة منها الفنان محمد ناجى اللى كان يقدم الفصول المضحكة بعد المسرحيات في فرقة سلامة حجازى وفرقة عطية محمد، والذى كان يدخل المسرح بعد أن لبس كل عتاده المسرحي؛ وهو جلباب واسع أخرج من جبيه حزاماً أو شالا وتخزم به وكبس طربوشه على وجهه ثم جعل يرتجل النكتة وراء اللككتة وراء

ويعشمد الفاصل الفكاهي نخلق الضحك على الأداء المدنية للممثل، إلى جانب قدرته على الأداء

اللفظى، وهذه المهارة جزء لا يتنجواً من تقاليد مسرح الارتجال الذى يفترض فى الممثل مهارات كشيرة بين أدبية وبدنية.

وهناك نموذج آخر لتعدد مواهب فنان الارتجال خمده في حالة وأحمم أفندى فسهيم الفار؟ وأحد الشخوص الكاريكاتيرية الفكاههة الذي كان يجهد الموف على الآلات الموسيقية الشعبية مثل المزمار والقرية والريابة وينشقل إلى المونولوجات عم يختم بالفاصل التمثيلي المضحك مستخدماً فن إلقاء النكتة.

 إنّ مسرح الارتجال يساعد في خلق الممثل متعدد المواهب الذي هو مفهوم (المثل الشامل).

نموذج تطبيقي

قمنا بتطبيق هذا المفهوم في تجربة ومسرح العربة الشعبية، على مستويات عدة في عرض (الأراجوز) (٦) في مهرجان الإسماعيلية النولي ٨٨ في محطة السكة الحديد، التي حضرها خمسة آلاف متفرج.

المستوى الأول:

ترك مساحة للممثل للارتجال مع الجمهور داخل مصدد، ويجب في هذه الحالة أن يمتلك الممثل المسئل المدرة على الموقف بأكمله، وتمكنه هذه المدرة من الخروج والدخول في سياق الحدث العام؛ فالجمهور أو المشاهد في هذه الحالة يعتبر شريكا معه في الارتجال، ولكنه ارتجال حر غير مقيد وفي موضوعات مختلفة، وعلى الممثل أن يمسك في هذه الحالة الخيط الفاصل بين معايشة الارتجال في لحظة جمعية وربطه بالحدث الذي يقوم بتمثيله.

المنتوى الثانى:

ارتجال من «داخل ـ وإلى الشخصية» في دائرة ثنائية بين الأراجوز النمية والممثل، فالأراجوز هنا هو شخصية الممثل الداخلية نفسها، التي تمبر عنه وتضحك

معه وببكى معه، ثم فى النهاية تسخر منه؛ فهى التى تعلق على تصرفاته وأفسأله فى حوار ثنائى يأخذ فى غالبيته طابع الارتجال.

المستوى الفالث:

تمامل الممثل مع شكل والاسكتشات والنمرة التي تعتمد على مهارة في الأداء اللفظى ومقدرة فية على المرف على آلات موسيقية. ولقد استخدمتا (آلة المود ... المهابة والدف،) من خدلال تدبهب الممثل على توظيف وعزف هذه الآلات داخل النسيج الدرامي، هذا بجانب الغذاء ... القدام

المنتوى الرابع:

استخدام النكتة على لسنان الأراجوز في مواقف عدة مختلفة؛ بالتعليق على الحدث بالنكتة.

الأمثال الشعبية (فن الكلمة)

تعد الأمثال الشعبية خلاصة تجارب الإنسان، ومحصلة لخبرته؛ فهي شحوى كل جوانب الحياة وكل ميالانها من خلال صور ساخرة وتبيرات صادقة نابعة من شجارب الإنسان، ويصرف فردرك زايلر (۱۳/المثل بأنه القول الجارى على ألسنة الشعب الذي يشميز بطابع تعليمي وشكل أدبى مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوقة، ويمكننا أن نلخص خصائص المثل الشعبي فيما يلى:

۱ _ أنه نو طابع شعيي.

٢ ـ ذو طابع تعليمي.

٣ _ ذو شكل أدبي مكتمل.

يسمو عن الكلام المألوف رغم أنه يميش في
 أفواه الشعب.

إن المنصائص الفنية لتلك التركيبة المكتملة تتمثل في أول خاصية فنية (فن الكلمة) التي يستخدمها المثل،



واستخدامه الألفاظ استخداماً فنياً بيتعد عن كل مخديد لغوى. وفي وسع هذه الألفاظ أن تربط بين الأفكار ربطاً متماسكا. ومن الكلمة، فن الكلمة، نصل إلى التركيب، والمثل لا يعرف التركيب الموحد الذي يعرض الفكرة عرضاً مسلسلاً، وإنما يقدم المثل (لقطات) متنوعة من التجربة، ومن خلال هذه اللقطات المتنوعة ببرز المني ومشال ذلك (وانت مالك خلليك على البر ما ينوب الخلص إلا تقطيم هدومه، فهذه لقطات سريعة متباعدة من التجربة الكاملة، تعبر عنها الجمل القصيرة دون تسلسل في التركيب، وغالبا ما يحتوى المثل على الجمل المتعارضة التي تصور متناقضات الحياة، وقد يكون المثل له تكوينه المنطقي ويربط النتيجة بالمقدمة. وقد يكون للمثل طابع الحكاية، على أن هذا التنوع والتعارض في الأسلوب ليس سوى انعكاس لتجربة الإنسان الخاصة، فيتجم عن ذلك التعبير عنها في شكل لغوى تنفصل أجزاؤه وتتنوع وتتعارض في هذا العالم التجريبي (٨).

وأبرز ما يشميز به المثل حركته الإيقاعية والصوتية الثى تتجم عن استخدام الوزن والإيقاع المرتبط بالحركة النفسية من خلال تجميد الفكرة بواسطة الصورة المكثفة،

التى يمكن أن نستلهم منها أشكالا تعبيرية مختلفة، بالصوت والحركة والإشارات الإيمائية.

وتنقسم التدريبات إلى أربع مراحل:

١ _ اختيار المثل الشعبي ومناقشته.

٢ ــ التعبير عنه أولاً بالحركة الإيمائية.

 تم التسبير من خدلال المسوت بأشكال وانفعالات مختلفة (حون مرح – فرح – بكاء .. إلغ) على أن يضيف كل ممثل تصبوراته الخاصة.

٢ _ نموذج تطبيقي

١ ــ يسدأ التدريب بجلوس الممثلين على الأرض
 على شكل دائرى ثم نبدأ (التركيز).

٧ ــ نردد على الشوالى الأمثال التى تم اختيارها مرات عدة، ثم يقوم الممثل الأول بتجسيده (بالحركة الإيمائية) ثم التسميس من خبائل العسوت بأشكال وانفمالات مختلفة، على أن تبدأ بالإلقاء العادى ثم الإنساء المنفم الإيقاعى، ثم الأداء يطرق وانفسمالات مختلفة، ثم يرتجل الممثل على هذا المثل مناهد مختلفة في حدود مساحة زمنية يحددها المشرف.

٣ ـ بعد انتهاء الممثل الأول بجلس، ويقوم الممثل الثاني ويستكمل الحدوثة بالثل الثاني بالطريقة نفسها، مع ملاحظة أن تتحول الأمشال إلى لقطات متحملة ومربطة إحداها بالأعرى، بمعني مجموعة من الأمثال نمثل حكاية واحدة.

الأغنية الشعبية

إن الأغاني الشعبية تُعد موسوعة فولكلورية مهمة، تشكل أشكالاً و أنماطاً تعبيرية (صوتية وحركية) مهمة، تغطى مراحل حياة الإنسان المصرى من المهد إلى اللحد. فمعظم الأغاني الشعبية، مابين الموال وأهاريج الأطفال



والملاحم الشعبية، لها وظائف إيقاعية وحركية موسيقية يمكن الإفادة منها في مساهمتها في إعداد الممثل، من خلال البحث عن صبغ صوبية تصبيبية جديدة نابعة أساساً من البيئة المصرية وخصائصها الوجدانية المجرة، واكتشاف طواهر درامية مهممة، من خلال صياغة الموال الشعبي ومحاولة الإفادة منها، وشجاح الموال القصصي يؤدى بنا إلى بلورة مفهوم جديد للمسرح الغنائي في هذه المنطقة من خلال التجريب.

استلهام الأغنية الشعبية في التدريب

أولاً ــ نقــوم بتــصنيف الأغــانى وفــقـــاً لمتطلبــات التدريب الحركية والصوتية.

ثانياً .. يتم التعامل مع الأغنية الشعبية من خلال:

 (أ) خلق مناخ عام للأغنية بواسطة الممثلين، عن طريق فك مفردات الأغنية وتقسيمها إلى أشكال تدريبية مختلفة.

(ب) تركيب مفردات الأغنية من جديد وتوظيفها
 على ضوء المناخ المطلوب.

نموذج رقم (1) تدريب (أصوات من البحر)

(الرياح _ الأمواج)

نأخذ أغنية لها صلة عضوية بالبحر والرياح، ولها مواصفات إيقاعية وحركية خاصة؛ أى تكون من المرونة في تشكيلها وتركيبها وإعادة صياغتها بأشكال مختلفة منظ وأغنية هيلا هيله، التي يرددها المسيادون في المراكب، ونأخذ مفردات المكان من مركب وحبال وبحر ورباح وبتم تشكيلها بأجساد الممثلين (مجموعة آلاة تننى مجموعة ثانية تقوم بالتجليف (II) ومجموعة ثالثة تننى حركي.

ونود أن نشيسر إلى أن هذا السنريب الحركى الإيقاعي يمكن أن يشكل بطرق مختلفة، وأيضا بأشكال صوتية وحركية مختلفة، ويمكن استخدام أسلوب «الكانون» في مراحله الأولى، بتأخير مجموعة صوتية عن الجموعة الأخرى، ولكن ذاخل الإيقاع العام.

ويمكن أيضا استخدام حركة التضاد مع الحركة في مناطق يخشارها المشرف على التدريب، من خلال تصاهد التدريب وتكامله.

إن استخدام الممثلين أصواتهم في تجسيد أصوات الطبيعة، واستخدام أجسادهم في تجسيد الكان، يجملان المشل هنا بشعر بالسيطرة الكاملة على توظيف أجهزته الصوتية والحركية المختلفة.

نموذج رقم (٢)

تدريب (من المهد إلى اللحد)

يقــول اللغــز: ما الشيع الذي يســيـر على أربع ثم على انتتين ثم على ثلاث؟

إنه الإنسان.

- هذا نموذج آخر يعتمد على الثعبير الجسدى للممثل، من حيث الحركة والتعبير الصوتي الحركي.

.. إننا في هلما التدريب نتقل إلى مرحلة أخرى من مراحل التمبير الحركي والصوتي، من خلال تتيم مراحل نمو الإنسان من خلال أغاني الطقوس الشعبية منذ الولادة حتى الموت (دورة الحياة).

الأدوات المتخدمة

۱ ــ دهون، نحاس.

٢ _ ألعاب شعبية موسيقية من مرحلة الطفولة:
 (زمامير _ شخائيل _ طبول) .

٣ _ عصا.

٤ ــ جاروف، مع مالاحظة وضعه على الأرض
 حسب مراحل التدريب كالآني:

(١) يتم عمل كولاج من أغان شعبية خاصة (١) ودورة الحاة.

 (۲) يجلس مجموعة I من المثلين على خط مستقيم وأمامهم المجموعة الثانية II بحيث يكون بينهما مساحة خمس أمتار.

 (٣) يجلس الممثل أو ممثلة I على يمين القاعة على رأس المجموعتين ومعه الهون النحاس.

(٤) في الشمال يقف عمثل آخر II ومعه جاروف.

 (٥) وبين المجموعتين في أقصى اليمين ينام ممثل ثالث III في وضع الجنين.

 (٦) يقف المشرف من مكان ما يتيح له مشاهدة كل مناطق التدريب، ومعه آلة إيقاعية: دف، مثلا.

بناية التسيب؛

المرحلة الأولى: ١ _ تركيز (من خلال عملية التنفس).

 لسمع صوت الهون بدقات مستحدة من إيقاع الولادة.

٣ ــ يتحرك المولود (الممثل) ويقوم بتشكيل حركة
 جسده معبرة عن مراحل الولادة.

المرحلة الثانية:

يتقل المثل إلى المرحلة الثانية من خلال أصوات الممثلين التى تستمد شكلها المسوتى من حالة الولادة إلى مرحلة الطفولة، والتمامل مع ألماب الأطفال الموسيقية: زمارة المثل شخشيخة - طبلة صغيرة، محاولاً التعامل معها، مع استخدام المثلين الأدوات نفسها في حوار إيقاعي.

المرحلة الثالثة

ينتقل الممثل إلى مرحلة الرجولة، ويتعامل مع المصا ويتفاعل معها، ويتشكل من خلالها، مكونا أشكالاً ثنائية بينه وبين المصا، مع استخدامها الإيقاعي بالدق على الأرض بطرق وأشكال مختلفة، مع استخدام للمثلين أنفسهم للمصا ويتويعات متناخلة،

المرحلة الرابعة: الشيخوخة

نتقل استخدام المصاهنا إلى شكل آخر وبطرق تمبيرية مختلفة، مع مزاعاة و صسمت الممثلين المجالسين على الأرض، وترك القضاء المسرحي الصري الحركي للممثل فقط، الذي ينتقل مع حركة الجاروف الذي يمسك به الممثل الآخر، ويصدر صوتاً وحركة لعسلية حفر، إنه حفر القير مع أصوات الممثلين (همهمات) مع بداية صبرت الهورة من الطرف الآخر ودخول ممثل (مولود) جديد إلى بداية رحلة أخرى (٩٠).

الملاحظ، في هذا التدريب، أثنا لم نستخدم الأخفية، من الأغفية، من الأغفية، من خلال صياختها على المستوى العموتي والحركي وتكثيفها إلى لحظة التعيير.

ابتكار أدوات وآلات موسيقية خاصة الأدوات (١٠)

هى فى الواقع أدوات تستخدم فى الحياة اليومية وتتحول إلى أداة موسيقية عند الاستخدام فقط، مثل الهون النحاس فى السبوع والصفيحة التى يستخدمها حمال البناء والفلنكة والطقيرة التى يستخدمها صيادر قرية وشكدوك، بالفيوم أتناء الصيد فى المراكب، وغيرها "من الأدوات.

لهذه الأدوات دورها الأساسي غير الموسيقي، لكنها يمكن أن تستخدم استخداماً موسيقها، وذلك انطلاقاً من التعريف الإلثوموزيكولوجي للآلة، الذي يعتبر كل ما يستخدمه الإنسان من أجل استخراج الأصوات هو آلة موسيقية، إذا جاء الاستخدام مقصوداً، أي أن المظهر الخارجي للآلة ليس هو الذي يحدد دورها من حيث هي آلة، وإنما استخدامها الاجتماعي الموسيقي هو الذي يحدد هذا الدور.

ويدخل ضمن هذا التعريف كل أنواع التصفيق واللطم على الوجوه والصدور، لكن هذه الوسائل التقنية التى تعتبر من آلات الإنسان الأولى لا يمكن أن تصنف كما تصنف الأشياء المادية، وإن كانت تدرس باعتبارها شكلاً من أشكال التعيير الموسيقى (١١٠).

وعندما نحاول أن نستكشف وسائل وأشكالاً تعبيرية جديدة، يجب علينا أن نبحث عن أصوات جديدة من نوع خاص، تعبر عما نريده في لحظة ما؛ بحيث تكون لها دلالة رمزية موجبة تأخذ الشكل المرثي والسمعي معاً.

ومن هذه المحاولات، قمنا بابتكار أدوات خاصة من بقبايا الأشيباء المتناترة هنا وهناك، مشل خسراطيم من البلاستيك .. طبول خاصة مستحدة من شكل الأزيار والقلل من الطمى وأيضنا بعض المواسيسر والأحشناب والتعاس، بالإضافة إلى الأدوات التي تستخدم في حياتنا

اليومية؛ مثل الهون النحاس، والخرطة والمفرمة والرحاية والطشت و «الحلل النحاسية» وأدوات الحرفيين (المنشار _ الشاكوش ــ المسن ــ قوس المنجد، وغيرها):

ولقد قمنا بتصنيع نوع من «المصنفقات الخشبية» المستوحاة من المصفقات القرعونية، بأشكال مختلفة مستمدة من البيئة الشعبية.

وفى مجرية «الدريكة» تم توظيف «القبسقاب» (مشهد العرافات) الذي يأخد وظيفة المسفقات من

الناحية الإيقاعية، فم توظيفها على المستوى الدرامي للمشهد، وكلكك في تجربة (ترنيسة ٩١). كللك والطشت، الذي استخدم على مستوى صدى الصوت (إيكو_ EKO)، وعلى مسستوى المرقى في تجسرية والدريكة، بتحريله إلى مركب ويت ومشرية ومرايا.

وهناك نماذج كشهرة في هذا الموضوع الخاص بالمسرح الصوتي، الذي سوف نحاول أن نفرد له دراسة مستقلة، نظراً لأهمية هذا الموضوع.

الهوامش،

- (١) زكريا إيراهيم ميكرلوجية الفكاهة والطبحك، دار مصر للطباعة، القصل الثاني وقسيولوجية الضحك»، ص ٢٤: ٤٤.
- (۲) حدث في برونات الملك فير (شكسيير) أن طلبت من المثل الذي يؤدى شخصية دليره أن يلخص مفهوم شخصية اللك دليره بالصحك ققط، واستخدام كل
 درجانه وتمييزته الصولية، وحدث الدورة فلم على مقال أمر يؤدى شخصية البهاول.
 - (٣) حبد النبي دارد البحث عن مسرح مصرى، مجلة الفنون الشمية، عدد ٢١، منة ١٩٨٧.
 - (1) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، القصل التامن، ص ٢٠٤، ٢٢٢، عار تهضة مصر للطباعة والعشر.
 - (a) على الراعى: الكوميديا المراحلة في المسرح المصوى: كتاب الهلال، توفيير ١٩٦٨، عند ٢١٢، مر٣٣٠.
- (٢) تم عرض هذه التجرية في مهرجان توزيز بإيطالي ٨٨ يالتعاون مع مجموعة الممل (محمد عوت ـ مهام إسماعيل ـ فارول مرسى ـ اتتصار حمد اللناح)، وافتعركت
 في الندوة الرئيسية حول موضوع، المسرح في الحضارة العربية الإسلامية.
 - (٧) تبيلة إيراهيم، أشكال العجير، القصل السادس داخل الشميء، ص ١٩٧٠، ١٩٧٠.
 - /) الرجع السابق.
 - (٩) تم توظیف مراحل هذا التدریب فی غربة الدریكة (قاط منف .. وكالة التوری) ، (١٩٨٧ ، ١٩٨٨) فی مشهد الولامة ودورة العجاد.
 - ١٠) انظر، انتصار عبد الدّناح الآلات والأدوات الإيقاعية الشعبية المعمرية، سجلة «الدنون الشعبية»، حدد ٢٢، ١٩٨٨، الهيئة الدامة للكتاب.
 - (١١) شهر زاد قاسم حسن دراصات في الموصيقي العربية، المؤسسة المصرية للدراسات والتشر، ص ٥٨

مصادر بيدانية

- ١ _ محافظة القاهرة (سوق الناصرية _ سوق السد _ سوق السمك) السيدة زيتب.
 - ٢ _ محافظة الشرقية (تلواك ـ الصوفية) .
 - ٣ _ محافظة المتوفية (الرمالي _ الياجور _ قويستا _ طه شيرا .. شيرا تجوم).
 - أ ـ محافظة سوهاج (البلينا).
 - ه _ محافظة الفيرم (شكشوك).
 - ٦ _ معاقطة مرسى مطروح (بدو مطروح).



معسن مصيلمی *

ضريب أمر هله المسرحية الإذاعية الصغيرة التى تلحى (رجل الحقيبة) أو (ذو الحقيبة The Bagman)، التى كتبها آردن فى ربيع عام ١٩٦٩.

السبب الأول للغرابة هو أنها أصبحت علامة فارقة على غول فكر آردن الدوامى من مجرد عرض المتناقضات الاجتماعية والإنسانية، دون انحياز لأى من الخياوات المطروحة أسام المتضرج (مسرحيته ورقصة المريف موسجريف، مشلا)، إلى الالتزام بالمضمون السياسى للنجاز إلى المقهورين والمطحونين.

وقد ألى نشر المسرحية دليلا على هذا التحول؛ فإذا كانت المسرحية تعرض لانقسام بطلها بين الحياد الفنرورى واللازم للإبداع، وضرورة التصرد والثورة لتغيير المجتمع الذى يكتب عنه، دون الوصول إلى نتيجة نهائية ومحددة، فإن المقدمة التي كتبها آردن للنص المنشور عام 1941 عمل دعوة واضحة إلى عدم التمثل بحيادية

* مدرس الدراماء المعهد المالي للفنون المسرحية بالقاهرة.

البطل الدرامى، وإلى نبذ السلبية التى أبداها البطل بُخاه المقصورين، بل إن آردن وصم سلوك بطل مسرحيته بالجين واللامســـووليــة (٢٠. هكذا أثبت آردن بطله في النص الدرامى، ونفاه في مقدة النص المشور.

السبب الثاني للغرابة، هو أن يطل مسرحية (رجل الحقيبة) يدعي چون آردن، والمسرحية نفسها تدخل في المحقية المساوة المشادة ا

السبب الثالث للغرابة، أن (رجل الحقيبة) تتماس في نقاط عدة، فكرا وتقنية، صورا شعبة وتداعيات ممان، مع مسرحية صلاح عبد الصبير (مسافر ليل). وقبل الخوض في بيان هذه التشابهات بين الكاتب الغربي والكاتب الغربي كتابة (رجل الحقيبة) تزامنت مع كتابة (مسافر ليل) التي نشرها عبد الصبور في يوليو وأغسطس عام ١٩٦٩، ومع افتقاد التسجيل والتأريخ

الدقيقين لمجريات الإبداع عند عبد الصبور، فإنه بإمكاننا افتراض قيام عبد الصبور بكتابة (مسافر ليل) في ربيع العام نفسه.

والربط بين العملين الدراميين شديد الإغراء، ولكن لابد من إزاحة وهم العبث عن مسرحية عبد الصبور أولاء حتى تستقيم المقارنة بين مسرحية آردن التي تعرض لحيرة المبدع في البحث عن مرجعية لقنه، وبين مسرحية عبد الصبور. ولاشك عندنا في سعادة عبد الصبور باكتشاف تقنيات أونيسكو وتقاليد مسرح العبث كله. وقد يصح ماقاله في تلبيله للمسرحية، من أنه حين (أعماد النظر) (ومنضع خطوطا عجت الكلممة) في مسرحيته (مسافر ليل)، وبدأ ينظر فيها بالعين الناقدة، وجد فيها ما تمثله وأحبه عند يوچين أونيسكو، (٢) وقد ينجح عبد الصبور في خداع بعض نقاده في أله الجح بالتأكيد في كتابة مسرحية تستخلم تقاليد مسرح العبث، فيما تعبر عن أفكار أونسكية ، (١٠). لكنني أشك كثيرا في أن (مسافر ليل) تنحى المنحى الفكرى لمسرح العبث أو حتى الأونيسكو. فبالرغم من عرض أونيسكو صدام الفرد مع السلطة في عدد من مسرحياته، فإن عبد الصبور كان يحتمي خلف ستار العبث لكي يمرر حواره المرير عن السلطة (العسكرية بالذات) التي تقضي على الأبرياء دون رحمة، دون تحقيق، دون تهمة، والأدهى أنها، والخنجر في يدها، تطلب تأييد أصحاب الكلمة في حمل جثة الراكب البرئ. ولم يكن أونيسكو يماني من هذا كله في أرض الواقع الفرنسي أو الأوروبي عامة.

والدلائل على وجبهة نظرنا كثيرة، وقد تتكفل المقارنة مع مسرحية آردن يتوضيح الممورة، ولكن يكفى هنا إلقاء فنظرة صريعة على مسرحيات عبد الصبور لاكتشاف أن (مسافز ليل) هي مسرحيته الموجية التي لا تبنى أحداثها على افتراضات خرافية، أوسيرة شمية، أو أسطورة، أو شعيرة، أو على تناس مع مسرحية أخرى، أو على تاريخ ما المسرح داخل المسرح، أو على تاريخ ما

قبل يوليو ١٩٥٦، أو على التاريخ الإسلامي... إنها مسرحية عنا نحن، في ذلك الظرف التاريخي بالذات، ولم يكن ليجدى التخفى الدرامي في هذه المسرحية. كان لابد، إذان، من التخفى (خارج إمار الدراما) خطف دخان العبث، تجنيا للصنام المباشر مع السلطة في مصر وقتها. مسرحية عبد الصبور (مسافر ليل) تعرض للعلاقة الدموية بين السلطة المسكرية والمواطن العادي، وتقسو على موقف المشقف المتخافل بين الضدين، وذلك بالضبط ما فعله آردن في مسرحيته وفي مقدمته. ومن المنابق المداية المدكوبتان شعرا، وتقتربان كثيرا من السيرة الذاتية لمدعيهما.

ألم يرووا لكم في السفر أن البدء كان يوما... _ جل جلالها _ الكلمة:

يخرج الراوى، بعلل مسرحية آردن للبحث عن جريدة المساء، ولكنه يقشل فيتنجى جانبا فى إحدى الحدائق العامة لشغل وقت فراغه. ثم يسقط فى حلم، وفى الحلم تعرض عليه امرأة عجوز شراء حقيبة مجهولة الضخم يطرده لشكة فى نواياه وفى محريات الحقية. فى الطريق تظن بعض النسوة الجوعى أن حقيبة الراوى مليئة بالعلمام فيهجمن عليه إلى أن ينقله بعض المسكر ويقودونه إلى مدينة غربية يحكمها قانون دمن يستحقون الأكل يأكلونه ومن يتصمود يصلب على جلع ضجرة عارية، كما يشاهد بغضه فى الطريق إلى المدينة.

داخل المدينة ذات الشوارع القدرة، يقترب افراوى من جمهرة تشاهد عرضا مسرحيا ماجنا برعاء والوزير المجبربة، وهو عرض يحقق تفريغاً للاتفعالات الإنسانية إلى درجة تسمح للجمهور بالخروج من العرض لمشاهدة إعدام علني. لكن والوزير المكرومة ينهى العرض ليقدم الراوى ذا الحقية الغربية، وداخل الحقية يكتشف الراوى فرقة مسرحية كاملة تقدم عرضا من النوع التراجيدى

الذى كان يكرهه بريخت (4)، لأنه صراع بين الفقراء والأغنياء، ينجع فيه الفقراء في الوصول إلى السلطة، لكنهم ينهزمون بعد حين بسبب التناحر، ويكتشف الراوى الفنان قدره على التأثير في متفرجيه بحقيبته السحرية، لكن اللوزير للكروه يكتشف قدرة الحقيبة نفسها على تطهير الجمهور، وتخوبل الشر الاجتماعي إلى الجرية وجدائية فردية، وتأييد الوضع الراهن في للدينة.

ينجح الوزير المكروه في تجنيد فن الراوى الخطر، وينجح في استخدامه كاتبا رسميا مقابل ضمان إنتاج مسرحياته و وبعض الفكة، (2) رغم استسلام الكاتب/ صاحب الحقيبة للسلطة، فإن شخوصه الفنية ترفض الاستسلام، ويتغير أسلوبها تغيرا تاما.. ورغم هلا تحوز المسرحية الجديدة رضاء الطبقة الحاكمة باعتبارها المسرحية الجديدة رضاء الطبقة الحاكمة باعتبارها الكاب يحس بالخبل من شخصياته الدرامة المتمردة.

يذهب الراوى إلى الدوم فتحاول امرأة شابة إخراءه بالانفسمام إلى صف الجوعى والمرايا، وتلقنه دروسا مفيدة عن البنية الاقتصادية الاجتماعية، وضرورة النشال للتخلص من المستعمر الأجنبي للمدينة. ويقرر الكاتب الانضمام إلى الشورة، لكن السفيرا الحاكم العسكرى المدينة ينجع في السيطرة عليه مرة أخرى، ويستمر في الممراع حول الكاتب صاحب الحقيبة حتى ينجع الثوار في المحويبة من حركة الراوى، ولهلا يخيره الشوار بين الانفسمام إلى الشورة وثرك الحقيبة، أو الاحتفاظ بها الانفسام إلى الشورة وثرك الحقيبة، أو الاحتفاظ بها خضوصه الدرامية تتمرد عليه تمردا وترفض المشاركة في شخوصه الدرامية تتمرد عليه تمردا وترفض المشاركة في المقال الدائر مع السلطة العبيكية. في المركة الأعيرة بسقط الراوى عرفته، وينتهي الحلو، ويقتها والتعيرة المؤلوى المشاركة الأعيرة بسقط الراوى على حقيته، وينتهي الحلو، العقراء الأعيرة بسقط الراوى على حقيته، وينتهي الحلو،

تنتهى مسرحية آردن وقد خان الفنان/ صاحب الحقيبة فنه واللوار معا. ويستيقظ الراوى من نومه ليجد نفسه في محطة «مترو» حاملا حقيبة فارغة، غير قادر

على اتخاذ قرار، في منتصف المسافة بين منزله وقهر كارل ماركس في لندن.

هذه بلا شك مسرحية ببحث راويها/ كاتبها عن مرجعية لفنه! موهبته! حقيبته؛ وهذه قضية ظلت تشغل عن عبد الصبور طوال حياته. فالراوى عند آردن يبدأ من حالة يأس كاملة من الذات مرجعاً لفنه، ويأسا من قدرته على التأثير يفنه في المجتمع الذي يعيش فيه:

دائراوی: لم یکن بوسمی أن أتباهی کشیشرون یأنی أنقلت الدولة ولا حتی إنی حاولت، ککاتالین،

رد على وي عود المحالين الأحطمها الماماه (١٠).

ودون أن نوازى بين المراحل التى يمر بها الراوى بحثا عن إطار مرجعى لفنه، وبين تراوحات صلاح عبد الصبور فى هذا السياق، يكفى أن نشير إلى موقف قديم له يشهه تماما حال الراوى عند آردن. ففى قصيدة وأقول لكم، (١٩٦١) يقول عبد الصبور:

ا وأعلم أنكم كرماء وأنكم ستغتفرون لى التقصير.. ماكنت أبا

الطيب ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن أقتنص

المعنى ولست أنا الحكيم رهين محسه بلا أرب لأبى لو قعنت بمحس لقضيت من سفب ولست أنا الأمير يعيش في قصر بحضن النيل يناغيه مفنيه؛ (ص ١٥٨/ ١٥٩).

تعينات السلطة:

مادمنا قد تطرقنا إلى الموقف الفكرى لصلاح عبد العميسور من السلطة، فلنصرج إذن إلى تصينات تلك السلطة، ولكن في مسرحية آردن أولا، فم في مسرحية عبد الصبور، قبل أن نعالج بعض القضايا التقنية عندهما.

إن محاولة الراوى عند آردن العرف على محويات الحقية/ الموعبة الممنوحة، تقابل بحزم سلطوى يمنعه من شخقيق التعرف، ففي الحال يظهر وحارس الحديقة، يكل ما تخمله الشخصية من دلالات الخاظ على النظام ولا يكتفي آردن بدلالات الشخصية، وإنما يحولها إلى شخصية أسطورية، فهو طويل للفاية، يحمل قلما وكراسته في حجيم إنجيل جد الراوى، مدون فيها أسماء كفر الملذين الذين انتهكوا والحاديقة، وفوق هذا كن كفر الملذين التابع المؤون بوالى توجيه التهم المراوى بأنه بالع متحول بتاجر في شئ مجهول، ثم يتهمه بأنه بشعرى هائم، أو متسول، أو ينوى استخدام الحديقة استخدام الحديقة المتحدل الحديقة من كل الأحوال، مصدر المتحدل المتعدلة الحديقة المتحدلة الحديقة المتحدلة الحديقة المتحدلة الحديقة المتحدلة الحديقة المتحدام الم

شيء شبيه بهذا يحدث في مصرحية عبد الصبورة خاصة في تخميل الشخصية دلالات القدرة المطلقة: فعامل التذاكر يلتهم تذكرة الراكب، ثم يتحول إلى رجل ضليع في القانون أيضا، رغم أنه يخلع ثوب السلطة الأصفر في محاولة للتقرب من الراكب:

> ه خد نصحى كصديق لاتتحدث إلا فيما تبغى أن تتحدث فيه زن كلماتك بالميزان فكر مرات عشرا في كل سؤال عشرين لكل إجابة (ص ٣٣٨).

وبتوالى التحقيق، يتجسد عامل التذاكر في هيئة أخرى أعلى مرتبة من سابقتها: فالإسكندر يتحول إلى عامل التذاكر زهوان/ المحقق، ثم إلى سلطان/ ثالثي السترة، ثم إلى مأمور أمريكي يعلق نجمة على صدوه، ثم إلى علوان، ثم إلى عشرى السترة نفسسه، ثم يعود الإسكندر مرة أخرى وأخيرة. إن سمات الحكم في هذه القاطرة/ الدولة الانترك مجالا للشك في ديكتاتوريتها

وإرهابها الواطنها العادى. وإذا لم يكن أسلوب التحقيق المتصاعد كافيا للدلالة على سلطوية الشخصية الرئيسية، فإن تعليق الراوى على دلالات اللون الأصغر يؤكد هذه المسمة. واللون الأصغر وهذا هو الغريب في الأمر ... يمثل معان عند عبد المعبور تتردد عند أردن.

فى لحظة مصافحة السفيرا رمز الاحتلال المسكرى للمدينة للراوى، تنفقش بيضة بنسال صفارها على يدى الراوى وأكمامه. هنا يضحك السفير، فيضبط الراوى نفسه ضاحكا على للزحة السمجة. وضحك الراوى دلالة على قبيوله الرضوح ومسايرة السلطة المسكرية الحاكمة؛ إذ يقول السفير: «البيضة بيضتى وأنت أصبحت ملكي»، وتعليق السفير على اللون الأصفر (البيض ملئ بالذهب) لكن والتحته تتنة حين تتم طيه السنون) يتردد بوضسوح على لسان الراوى للتحالئ عند عبد الصبور:

وتنقسم الآراء بشأل اللون الأصغر فيراه بعشهمو لون الذهب الوهاج ويراه بعشهمو لون الداء.. لون الوجه المعل لون الموت، (حر, ١٦٣٩).

هكذا الذق الكاتبان على عجسيد السلطة عجسيدا مخيفا وأسطورى القرة في مواجهة الفرد الأعزل للنالم، ثم اتفقا في استخدام اللون الأصفر ودلالاته الفسية والدرامية، والأهم دلالاته الاجتماعية داخل الدراما وخارجها. وإذا كان عبد المبدور قد لجأ إلى هذه الحيلة للإشارة إلى سلطة عسكرية مفترية مهزومة وغير مرغوب فيها، فلماذا لجأ إليها جون آردن؟ سنترك الإجابة قليلا.

أنا الكاتب والمكتوب:

إن موقف آردن وعبد العببور من بطليهما أمر مثير للدهشة: فكلا البطلين يسمى «الراوى»، لكنهمما يمثلان الكاتبين دون أدنى شك.

فعبد الصبور في تذبيل مسرحيته يريد من المتفرج أن «يحب الراوي ويزدريه» من حسيث هو واحسد من النماذج البشرية، لكن نمذجة البطل/ الراوى لايجب أن تعميناً عن اعتراف عبد الصبور في التذييل نفسه بأنه الرارى نفسه. وجنلية العلاقة بين الجرد والمين في شخصية البطل جملنا نستنتج أن عبد الصبور حاول الخروج من الخاص إلى العام في سبيل تقديم عجربته الشعرية الذاتية في مواجهة السلطة.

ويقدم عبد الصبور راويه للمتفرج يوصفه رجلا عصريا مزوّقا، صوته معدني مبطن باللامبالاة الذكية، لكن الأهم من هذا كله هو الموقف الأخسلاقي لذلك الراوى. في نهاية السفر الليلي لا يكتفي الراوى بالفرجة على جريمة قتل إنسان برئ، بل يتعدى هذا الدور إلى نصح المتفرجين الحقيقيين بالتزام الصمت الهكم إزاء هذه الجريمة، ثم إنه يلتمس الأعذار لنقسه لحمل الجثة في النهاية، لأنه لا يملك إلا الكلمات. لكن هل تكفي الكلمات لمواجهة الجلاد؟ إجابة عبد الصبور وقتها

هذا موقف قاس من موثف على بطله، لكنه موقف مشابه لموقف آردن من يطله على أى حال. فاردن لا يتأخر كثيرا في الاعتراف بأنه الكاتب وبأنه المكتوب، أى أنه يطل مسرحيته (رجل الحقيبة):

والراوى: إذن من كنت أنا، وأين كنت ما الغرض من وجودي

جون آردن (ثمانية وثلاثون عاما) من عائلة عريقة

كاتب مسرحيات لكي يراها

يروهاء وبدفعوا ثمتهاء ثم يلعنوها هكذا كساتت مسهنتي منذ عسام ... 1904

لومقطت أنا ميتا، في هذا الخميس

فماذا سيقال عن حياتي وموتي؟ وغطى الصفحات البيضاء بثرثرته، غطى ياردات من أرضية المسرح المفروشة بأناس وهميين، عمل بمفرده متوات ومع ذلك لم

من طرد فأر واحد صغير من عجت المنضدة (ص ٣٧ ــ ٣٨).

إن التساؤل عن أهمية الذات والوصول أحياتا إلى احتقار دورها في التغيير الاجتماعي لم يكن جديدا على صلاح عبد المبور، لكن الملفت أنه صور هذا الإحساس بكلمات تقترب من كلمات آردن، رغم التفاوت الزمني بين الإبداعين، واختلاف الظروف الحضارية للمبدعين.

يقول عبد الصبور/ الشاعر مستضعفا في القصيدة الافتناحية لديوان وأحلام الفارس القديم، (١٩٦٤):

افي زحمة المدينة المنهمرة أموت لايمرفني أحد أموت.. لا يكي أحد وقد يقال بين صحبي في مجامع المسامرة مجلسه كان هنا، وقد عبر فيمن عبر يرحمه الله؛ (ص ١٩٤/ ١٩٥).

والملفت في هذا السياق أن قصيدة عبد الصبور تفتح ديوانا يحتوى على قصيدتين من قصائد القناع - كنما أسماها عيد الصيور - هما المذكرات الملك عجيب ابن الخصيب، وهمذكرات الصوفي بشر المحافي، وكان هذا النوع من القصائد مدخله إلى الدراما؟ لاعتماده على تخليل الذات ونقدها في سخرية مريرة

🛊 تصل إلى حد الإيلام ... وهل تختلف مسرحية آردن عن هذا كثيرا؟! الخامل

وزالة الذات هو حدة والسأم والإحساس بالاغتراب وضالة الذات هى التى تدفع الراوى عند آردت إلى حديقة عامة لا يفعل المساحب، فإن الأحاسيس نفسها تنتاب بعلل عبد العسبور، ولكنه الأكساس نفسها تنتاب بعلل عبد العسبور، ولكنه بلا أيماد، بلا أسم، بلا صنعة مصددة، مسافر نصو مكان عبد المبارى من الليل، وغاية عبد العبيور في التجهيل التام تتساوى مع رغية آردن في منتهى التخميص حين يطلق تتساوى مع رغية آردن في منتهى التخميص حين يطلق العلى واويه أسم جون آردن. وإذا كان بطل آردن يحاول العلم والمناحب، فإن الراكب عند العبيور يحاول أيضا التغلب على مطالة السأم، ولكن تدلل على سأمه بإطمام السناجب، فإن الراكب عند العبيور يحاول أيضا التغلب على علما السأم، ولكن تدلل على سأم وجودى. إنه يلمب مع الحساب والأرقام والسيرة الذاتية، والدين، والتاريخ العام، ومن هذه المادة والسيرة الذاتية، والدين، والتاريخ العام، ومن هذه المادة

الوسائل الدرامية المتماثلة:

يستخدم آردن وعبد العصبور وسيلتين دراميتين تسهل لهما الحركة في الزمان والمكان: فبطل آردن يغفو في حديقة عامة، فيصعد إليه الحلم (تتوبعة على سقوط الإنسان في الحلم)، ثم هو في حلمه يسقط في حلم آخر... والحركة في رأس الحالم لانخدها حدود زمانية أو مكانية.

والحلم هنا وسيلة من وسائل التفريب، تسمع برؤية الواقع موضوعيا، وتسهل امتحان الافراضات النظرية عن وسائل التغيير الاجتماعي وأهلافه. أما عبد العمبور، فيحرك يطله من خبلال حركة قاطرة تنهب الأرض والتاريخ، وداخل هذه الحركة التي لالتوقف كثيرا عند منطقية الحدث، أو منطقية ظهور الشخصيات، يتغير عند إهاب عامل التذاكر، ويظهر الراوي ويخاطب الجمهور، إلخ، والهدف من الوسائل الدرامية المتنابهة عند الكاتبين واحد، وهو وسيلة لامتحان المستقر أو المتعاف عليه بوضعه في إطار غريب والنظر إليه بعيون جديدة. أيا جوهر التغريب الريخي أو الإيداءة Costins ??

ولايضمن الحلم/ الرحلة حرية في الحركة عبر الزمان والمكان فقطء وإتما يضمن لآردن وعبد الصبور تبرير ما لايمكن تبريره في المسرح الواقعي، وإضفاء منطقية خاصة على ما لايمكن منطقته في المسرح الواقعي، أو ما لايتساوق مع اللجوء إلى الواقعية في رسم الشخصيات. وإذا كانت حرية الحركة والتغيير والظهور والاختفاء مطلقة في مسرحية إذاعية تخدث في رأس بطلها، قإن عبد الصبور يحاول أن يصل إلى الحرية نفسها في قاطرته المتحركة؛ ولهذا فهو يستخدم وسائل عدة تقود جميعها إلى كسر الإيهام بالواقعية، ولفت النظر إلى المسرحية؛ ما يجرى أمام التفرج، من هذه الوسائل التي تستهدف معادلة الحلم عند أردن يستخدم عبد الصبور الخطاب الماشر للمتفرج، والراوى، ويجسيد الشخصيات المتخيلة والتاريخية، والتحول Metamorphosis في سماتها وجوهرها. كل هذا يدل على أن السرحيتين مثلتا وسيلة للتسامي بالتجربة الفردية إلى آفاق للوضوعية والنقد الذاتي في مبيل الوصول إلى يقين فكرى.*

غير أن الكورس أو الجوقة تعد أهم سمة تقنية تلفت النظر في كلتا المسرحيتين، والراوي فيهما يمثل هذا الكورس وظيفيا؛ فهو يوضح ويعلق ويشير ويمثل كل من هم محارج المسرح. لكن إذا كان الوسيط المسموع للواما أردن يبرر وجنود الراوى لتوصيف الأحداث غير المرئية، فلا ضرورة هناك لتحقيق الهدف نفسه في مسرحية عبد الصبور المكتوبة للمسرح أصلا. والمتأمل لدور الراوى عند عبد الصبور يشك .. كما شك هو نفسه .. في درامية تلك الشخصية، كما أنه يحتل مساحة ضبخمة من الحدث المسرحي، دون ضرورة أو حتمية؛ إذ إنه يوصف الحدث المسرحي المرثى لحظة وقوعه، على سبيل الثال. هذه المقدمات تدل على أن حوار الراوي عند عبد الصبور هو «الثلث الإذاعي، في السرحية، فهل تأثر عبد الصبور بمسرحية آردن تأثراً مباشرا أو غير مباشر، أم أنه استخدم وسيلة مسرحية قديمة، مقصود بها تحقيق أهداف تماثل أهداف جون آردن في مسرحيته (رجل الحقيبة)؟

الهدف من الرحلة/ الحلم:

يشترك آردن وعبد الصبور في أهدافهما من استخدام الرحظة/ الحلم بوصفها وسيلة درامية. فالراكب عند عبد الصبور يمادل لذولود البرئ الذي يتعرض لتوازل الحياة، فتصقله وتعلمه وتغير من أبعاده ومكوناته الفكرية بمرور الزمن وتسند التسجارب، ومابين نقطتي المسلاد والرحيل البراءة والموت _ يختزل عبد المسبور رحلة أي إنسان في يجربة درامية مكتفة. والاتختلف رحلة يمثل آردن عن هذا كثيرا، فهو يسقط في حلم ليجد نفسه عند نقطة الصفر زمانيا ومكانيا، ويتعرض لتجارب توازله حي يخرج في النهاية إنسانا آخر.

ولا يقتصر هدف الكاتب من استخدام تلك التقنية على تعليم بعلله، بل يتعداه إلى تعليم جمهوره أيضا، فالتقنية في النهاية تنتجى إلى المسرح الملحمى، أما نهايات تلك الرحلة فتختلف من كاتب لآخر، فقد اختار آردن لبطله أن يخرج من التجربة ليمود إلى خضم الحياة في محطة ١ مسروه عتمت الأرض، والقطار يقادر محطته (هل نشير إلى قطار ١ مسافر ليل ٤ ؟) لتقايله امرأة غجرية حجز تبلور له فضله في التعلم من رحاته:

> هأنت لم غجد ماتوقعته وما وجدته لم تستخدمه. ما رأيته لم تنظر إليه ولما نظرت إليه لم تختره (ص ۸۷).

لكن الحقيقة أن هذا نفسه نوع من التمليم؟
صحيح أنه لا يصل بالراوى إلى الانحياز التام للفقراء
والجوعي، لكنه يساهم في إحادة تشكيل خياراته الفكرية
والفية، ويبلور فرانسيس جراى ذلك التناقض يقوله: وإن
التجربة تغير من نظرة آردن الملامة إلى آليات المجتمع، لقد
يداً ينظر إلى الناس باعتبارهم وسماناه أو وعجافاه، لكن
مجزه عن الفعل مازال قائما، (٨٠٠ كما أنه يتعلم أن
الفعل، :

دلیس من طبع تلك الحقائب التى تمنحها امرأة عجوز منشحة بالخرق ولیست تلك طبیعتی، ولن تكون كل ما أملكه هو أن أنظر فیما أراهه (صر.۸۸).

تلك هى كلمات الراوى الأخسيرة، وهى خطوة تضعه ـ كما يشير النص بذكاء ـ على مسافة متساوية من منزله وقير كارل ماركس.

وإذا كان بطل آردن يخرج إلى الكون أكثر معرفة ثما كان قبل الرحلة، فإن بطل عبد المعبور أنصس خلاء لأنه يخرج جنة محمولة، يشارك خالقه في حمله. وهله النهاية تشير إلى أن عبد المعبور كان أكثر تشاؤما من آردن، في نظرته إلى مصير «الرجل الطيب» في دولة من دول المالم الثالث، بل إلى مصير الفنان نفسه على أيدى لايسي «الكاكي».

والأهم من مصير الفنان وعلمه، هو أن الكابين يستهدفان تعليم الجمهور، وهذا يتحقق بالفعل حتى في حالة فشل البطل الدرامي التعلم من تجرته.

عن التأثير والتأثر:

إذا كاتت القاط السابقة، وغيرها، تشير إلى احتمال الأرعبد الهيبور بمسرحية جون آردن، فإنه من المصب البانها. فقد أنه من المسرحية على الهواء من المرنامج الثانية المرنامج الثانية المربطانية BBC في ۷۲مارس ۱۹۷۰، وادات المسرحية المسرحية المسرحية التقاط من الإذاعة، والتأثر بها، وكتابة نصر شعرى يعد من أنضج نصوصه الدرامية في هذا الزمن القياسي. كما أن مستوى سيطرة عبد الهيبور على الإنجليزية، خاصة تلك اللكنة غير المألوفة التي استخدمها المثل آلان دوي لتعالى لهجة جون آردن فعليا، في إخراج ماران إيسان لها، يؤكد صعبة التأثير والتأثر.

لم يبق، إذن، إلا النظر في الظرف الحضارى المام الذي أدى إلى وجود نقاط التماس بين كالب مصرى يعيش في أعقاب نكسة ١٩٦٧، يكتب مكتشفا قدرة تصيدة القناع على حمل قضايا سياسية واجتماعية دون التعرض لفضب السلطة العسكرية المهزومة، وبين كاتب بريطافي لامع في دنيا المسرح. لكن الضوابة يمكن أن ترول الأسباب ثلالة:

السبب الأول:

يمود إلى وعى صلاح عبد الصبوره منذ أن كتب (مأساة العلاج)، بالمشكلات التى يجابهها المثقفون في جميع أنحاء العلاج، ومنها مشكلة الحيرة بين السيف والكلمة، أو مشكلة المرجمية في استخدام أي منهما تشهير الجميعة ومن انقل القول الإشارة إلى تمركز بلك، ومدى تأثير هذه العلاقة على موقف هذا الشاعر مسرحيات عبد الصبور حول علاقة الشاعر مسرحيات عبد العبور على موقف هذا الشاعم مسرحيات عبد العبور تدل على أنه التحاز مرة للكلمة وجازم مرة بينها وبين السيف/ الفعل، وكفر بقدرتها على الضعل الخمار، وكفر بقدرتها على الضعل سرة؛ واحسار بين الخيارات في معظم على الضعل مرة؛ واحسار بين الخيارات في معظم على الضعل مرة؛ واحسار بين الخيارات في معظم على الضعل مرة؛ واحسار بين الخيارات في معظم على الضعل حالية المناسرة على معظم على الضعل مرة؛ واحسار بين الخيارات في معظم حالية المناسرة
وهناك جدل بالتأكيد بين قضايا مبدع الدراما والمبدع في الدراما عند عبد الصبور، وقضية الربط بين الكاتب والمكتوب تمتير قضية تقنية دالة في هذا المياق. فإذا كان عبد الصبور قد ربط بين ذاته والحلاج في كتاباته القدية، فإنه أكد أن الراوى يمثله في (مسافر ليل)، ثم إنه يزج باسمه مباشرة في (بعد أن يموت ليل)، ويسخر من ذاته سخرية مرية، كما فعل أردن في مقدمة مسرحيته (رجل الحقيبة). ثم إن الربط بين الكاتب والمكتوب يمنى الكشف عن عناصر اللعبة المسرحية، وهذا ما تجده يتنامى عند عبد العمبور من المسرحية، وهذا ما تجده يتنامى عند عبد العمبور من المسرحية، وهذا ما تجده يتنامى عند عبد العمبور من المسرحية، وهذا ما تجده يتنامى عند عبد العمبور من المسرحية، وهذا ما تجده يتنامى عند عبد العمبور من المسرحية وهذا ما تجده يتنامى عند عبد العمبور من

مسرحية المسرح فى (مسافر ليل) إلى التناص الشعرى والدرامى فى مسسرحيــة (ليلى والجنون) ، إلى الرواة والنهايات المتمددة فى (بعد أن يموت الملك) .

رضم هذا كله، فليست المرجمية وحيرة الذات بين السيف والكلمة هي قضية (مسافر ليل)، فعبد الصبور يحكم على راويه قرب اللسان في بدلية المسرحية ويتهي الأمر، وهي على هذا تعد المسرحية الوحيدة التي لا لا رصافر ليل) هو المرجمية السياسية والدينية له (مسافر ليل) هو المرجمية السياسية والدينية والاجتماعية، ماذا يفعل الرجل الطيب/ المواملن المسالح والاجتماعية، ماذا يفعل الرجل الطيب/ المواملن المسالح إذا ورحمة المحاولة الدمان والاستجداء، لم اختيار طريقة الموت في محاولة الدمان والاستجداء، لم اختيار طريقة الموت في الشهاية؟ وسط الطروف الاجتماعية المخافقة، لم يكن الشهائ وقضاياه محور اهتمام عبد الصهور، بل إنه كان الشغان وقضاياه محور اهتمام عبد الصهور، بل إنه كان طبقة المؤت خيارات الرجان الطيب من ناحية، والمثلقف من ناحية أخرى.

في هذا السياق، يمكننا فهم ما يجمع بين أردن وعبد الصبور، ويمكننا فهم القاسم المشترك في العداء للسلطة في كلتا المسرحيتين، ومصير الفنان في مثل تلك المجتمعات المسكرية الخافة.

السيب الثاني:

يمود إلى العام ١٩٦٨ الذى يرى بعض النقاد أنه كمان عناصا في الويغ المسرح الأوروبي صامة، والبريطاني على والمجتمعة والمنافقة على المنافقة على المنافقة على المنافقة على المنافقة على المنافقة المنا

من هذه الأحسداث، الغسزو السسوفسيستى لتشيكوسلوقاكيا، وحوادث الطلبة والعمال في باريس وما

تلاها من حروادث عمائلة على المستدوى الدولى، وربيح براغ، ووصول حرب فيتنام إلى ذروتها واقتراب النصر من الفيتناميين وما صاحبه من مظاهرات تأييد لهم على مستوى العالم، واغيال مارتن لوثر كتج وإدوارد كيندى، وومول الثورة الثقافية في الصين إلى ذروتها. وقد شهد ذلك العام أيضا أصداء أحداث عنيفة حدثت في العام السابق له، منها انتهاء الحرب في بيافرا، ومقتل جيفارا عبد الصبور، حرب الأيام الستق بين العرب وإسرائيل، عبد الصبور، حرب الأيام الستة بين العرب وإسرائيل، وهي حرب أدت يحض المثقين والكتاب إلى إعادة النظر في الكثير من المسلمات الراسخة.

وفى مجال المسرح، كانت تلك السنة شاهداً على ابخياه معظم كستاب المسرح البريطاني إلى النظر إلى الإنسان باعتباره حيوانا سياسيا في المقام الأول، وتزامن هذا مع ظهور الموجة الثانية من أبناء جيل الغضب اللين ظهروا أكثر اهتماما بالسياسة المباشرة من كتاب الموجة الأولى (٧٠).

لم يكن هنساك مسفسر ممن أن يتسأثر الكائسان موضوع البحث بما جبرى في ذلك المام، فكان أن توقف چون آردن مع نفسه وقفة جادة يضحص فيها دوره يوسفه كاتبا دراميا، وكان أن توقف صلاح عبد المبور عند أزمة المرد إزاء سلطة عسكرية مستبدة، وعند أزمة للتقد المزيف إزاء ملم الملاقة، ولم يكن من الغرب أن عند تلك التشابهات في الوسائل والأهداف عند كل منهما.

السبب الثالث:

هو الرحلة التي قام بها أردن إلى الهند إثر كتابته مسرحية (رجل الحقيبة). لقد تركت تلك الزيارة أثارا عميقة في نفسه، آثارا أكلت له استحالة الحياد الفني في

الهسراع بين القرد والسلطة، فقد آردن تصريح بخوله، واستجوبته الشرطة الهندية وفحصت بعض متعلقاته فاكتشفت كتبا (بعضها لماوسى تونخ ولينين) ذات طبيعة معادية للدولة/ النظام، رغم أنها، قانونيا، لم تكن ممنوعة، اعتبرت الشرطة الهندية آردن شهوعي النزعة، وسجته تمهيدا نحاكمته.

بالتجربة المباشرة في دولة من دول العالم الثالث، اكتشف آردن قيمة الكلمة وخطورتها، خاصة بعد أن أحس بالحرج من مناقشة موضوع ذى طابع أكديمي مع السجعاء السياسيين الهنود، هو موضوع (علاقة الكانب بجمهوره في زمن التخير السياسي»، بل إن المثقفين الهنود أنكروا عليه صفته، بل استنكروا أصلا وجود شيء يسمى «كنام تال الفيور يمينون، والمنويين بالضرورة حكانا قال الهنود عينيون.

لم يعجب آردن بوسائل غاندى السلمية، لكنه لم يتحول إلى الإيمان بالمنف حلاً للمشاكل الاجتماعية أو السياسية. لكن تجربته في الهند تركت آثارا خطيرة في موقفه الفكرى، لأنه قال بعدها مباشرة، في مقدمة مسرحية (رجل الحقيبة):

همن الواضح ألتى لو كنت كتبت المسرحية بعد، وليس قبل، الأحداث التى أشرت إليها هناء لاختلفت عما هى عليه تماما. لقد فكرت فى إعادة كتابة الجزء الأخير منها، لكننى امتنت، لأن المسرحية تمكس بشكل موضوعى موقفى الفكرى فى ربيع ١٩٦٩.

هذه الرحلة وضــــعت آردن فى قلب الظروف الحضارية، أو غير الحضارية، التى يعيش عبد الصبور فى مثيلتها، ولهذا السبب أنت مقدمة (رجل الحقيبة) كما هى عليه، وأنت (مسافر ليل).

الموابش،

(١) توكد جاننا لمنع أن مسرحة (الحلو) فاليامغ للثابة وبال الطبية تنطل تقط تقول في طرقة آردة الى محمد على الاستلهام غير الباشر الأحداث معامرته.
 روضيها في إطار المين المحبق الفرامية، وبالرغم من أن اللسرحة بدو كأنها ناروة الساري أردة في السابرية الاجتماعية فابلدو فإن مقدمتها مثل على أن مطيح من هذه الطبيقة كلية.

Glenda Leeming John Arden, writers & their Wark No. 238, Longman Group Ltd., 1974, pp. 5-6. See also Francis Gray, John Arden, Macmillan, 1982, p. 67.

(۲) انظر أيضاء صلاح عبد الصبوره مساقر ليل ديوان صلاح عبد الصبوره دار الموده بيروت، ۱۹۷۲ ، س ۷۰۱ ، وسأكتفى فى المرات القادمة بإدام وسأحتفى فى المرات القادمة بإدام الصفحة فى المثان.

(۳) راجع حلمي سبيل للتذل مقدال ناتسبي مسلامة، تأثير يونيسكو على صلاح عبد الصبور في مسائر ليل؛ ترجمة سامي عبثية، قصول، ١٠٢ (أكتوبر ١٩٨١)، من ١٤٩٠.

P.Gray, Op.Cit, p. 69

(٤) انظره

(٥) بربط فرائسيس جراى بين هذه التجربة وتجربة يرتولدين فت في إنشاء البرلينر إنساميل في أللتها الشرقية.

John Arden, The Bagman in The Autobiogriphical Plays, Methuen, 1971, p. 37.

M (1)

وسأكتفى في المرات القادمة بإدراج رقم الصفحة في التن.

(۷) هدا انتقابة البخوة في مسابق لهل أور نام اكبورا في توجه معلاج حد العبير في سرجانه اثنافية إلى الشرح فاطن للسرح ادوا في مناعه لم يكن تنهج مسيحة من الأم المانين الأميزة، وإن ليل والجوزة مثلاً سرحية داخل اللسرحية، دم ظهر المسرحية داخل اللسرحية، دم ظهر المسرحية دم ظهر المسرحية دم ظهر المسرحية دم المهر المسابق منه أن يعرف لللهاء.

Gray, op. cit, p. 71.

(A) الطر:

Cathrine Itzia Stages the Revolution, Methuea, 1980, pp. 1 -4

(٩) اطره



صبرى عبد العزيز *

إن التجريب في تشكيل الفراغ المسرحي، في جوهره، هو بحث عن لغة بصرية جديدة، تخرج على التقنية الكلاسيكية من أجل استكشاف طرق تمبير جديدة. وما كان يشغل عقل المصمم لهذا العمل هو البحث عن صيئة تشكيلية مسرحية لها خصوصيتها، من علال الجدلية بين المصمم واللغة البصرية المورونة.

والعمورة المرثية المسرحية تؤمس على الوجود الحي للممثل، والتفاعل بين حركة الجسم الحي وحركة المناظر والإضاءة، مع إيقاع المؤثرات المسرحية والموسيقية، بهدف الحصول على صورة مرثية مكثفة نابعة من تالف الفنون المسرحية كافة. وفي التصوص الميتافيزيقية، يتم التعمير عن الأفكار برموز بعسية لها دلائل في الفراغ المسرحي الذي هو فراغ زماني ومكاني في آن:

زمانى: (الكلمة ما للوسيقى ما الإضاءة) مكانى: (جسم الممثل ما المناظر).

رئيس قسم الديكور ووكيل المهد العالى للفنون المسرحية
 بأكاديمية الفنون ــ القاهرة.

والنص المسرحي لا يعد مكتمالا إلا بتجسيده داخل الفراغ المسرحي أمام مشفرجين. وكل نص مسرحي يملي أسلوبه الذي يعني التعبير عن مضمون المسرحية ومناضها العام، ويشوقف الأسلوب في تشكيل الفراغ المسرحي على متنيين، هما:

 الفكرة أو الروح العامة التي يراد تأكيدها في النص الدرامي، والقيم التي تم استخلاصها منه، بوصفه محورا للعرض المسرحي فيما يطرحه على المتفرجين.
 الراية الإخراجية.

وعن الفكرة والروح العامة التي يراد طرحها في النص الدرامي (كاليجولا) للكاتب ألبير كمامي (١٩١٣ – ١٩٦٠)، يوصفه محوراً للمرض المسرحي، يتحدث مترجم نص (كاليجولا) الفنان رمسيس يونان (١٩١٣ – ١٩٦٦) في المقدمة فيقول:

«ولذلك اختار كامي بطلا لمسرحيته حاكما مطلق التصرف، لا يحد سلطانه قانون، لأنه

هو الذي يشرع القوانين، بل لا يقيد يده أو لسانه واحد من تلك الاعتبارات السياسية أو الاجتماعية التي يقف عندها حتى الحكام المطلقون. وهو حاكم شاب، ولكنه رغم شبابه لا ينقاد لعشق أو لمثل من تلك المثل السامية، أو لغاية من تلك الغايات الجليلة التي يشقى لتحقيقها بعض الناس أو يسعدون، ولكنها في زعمهم جديرة بأن يقضى في سبيلها العمر وتبذل الحياة. فقد اكتشف هذا الحاكم وهو لم يزل في ميعة الشباب أن الحياة سخف لا مخزى له، وأن الغايات الجليلة أضاليل، والمواطف الجميلة ترهات أو فقاقيم، تمتد إليها كلها يد الفناء. وإذا اعتقانا حقا بسخف الحياة، فقدنا المعايير والموازين التي نقيس بها قيم الأشياء، وحرمنا مسوغات المفاضلة بين فعل وفعل، فتساوى أمامنا الخير والشرء والجمال والقبح، والعدل والظلم، والحب والسغضء بل تسناوت لدينا الحيساة بالموت(١).

إن مسرحية (كاليجولا) التي نحن بصددها تستقى مادتها من المؤرخ الروماني سوبتون في كتابه (حياة التي عشر قيصرا) الذي يتحدث فيه عن شخصية اكاليجولاه فيقول:

ه كان كاليجولا مصايا بالصرع منذ طفولته. وكنان يقف كشيرا أمام المرأة ليجرب في قسمات وملامح وجهه كل ما يثير الفزع والرعب، ولم يكن كاليجولا متمتما بصحة طيبة جسميا وعقلياه (؟).

وقد اختار ألبير كامى شخصية هذا الإمبراطور الذى حكم الإمبراطورية الرومانية ما بين سنتى ١٢ و ١٤م، ليصور مأساة من مآسى العصر؛ وهى مأساة الفكر كما استشعرها فى الثلاثينيات والأرمهنيات مخت تأثير تيارات



الإرهاب والعنف للنازية والفاشية. وأمام الشمور بعبث الحياة وعلم خضوعها لمنطل المقل، تغلب عليه في هذه الفترة موقف الرفض وصلحه المدمية الذي صباغه ويتشده و إن كامي لم يلهب ملهب الوجوديين في الوقوف عند قبع الحياة. بل تعاما إلى موقف التمرد على هذا القيره.

ويقبول إيراهيم جيم التي (مصجم المسطلحات الدرامية والمسر . واللاممقال، أو النبو

داللاممقول» أو إليه عن القاعدة، وانه أما الصفات، إثارة ال وكان ألبير كله داللاممقول، أو

١٩٤٢ لوميف حال الإنسان، والتعبير عن فراغية وجوده.

المنتبر مهمة مسرح العبث ميتافيزيقية، على الساس أنها تمتد خلف الحدود النفسية، والأجتماعية التي قررتها الدراما التقليدية من قبل. فهذا المسرح لا يشرح أية فيضية، ولا يحاول الدخول في جدل حول مشلما هو ضد الأحداث المتنابعة، والمتصلة الحلقات، على أساس سببي، فالفعل في مسرحية لا ممقولة، لا يروى قصة بالمني المد اد، وإنما يقسم هيكلا من العسور، أساس أداء مهممة توصيل الأحرين، وهذا القلق الأخرين، وهذا القلق إساسا من التيقين من أن

، يواجه دائما يشخصيات محملة، معالها ودوافعها إلى درجة كبيرة غير ومة، ومتناقضة، وبالتالي مضحكة. ومن ، يكاد يكون من المستحيل تقمص مثل لم الشخصيات،

(إن المسرحية العبثية تتضمن في العادة كثيرا النشاط السنغي، إلا أنه نشاط مريف المحتم الملسهة ليا للا يشكل فملا في به الكبيرة من الحركات أهد في التأكيد على الفكرة أنه مهما حاول الإنسان شغل خ حقيقيا يحدث في وجوده. المحية المبثية تبذ (واقعية) المكان

ويفسسر كمامي الانقىلاب المفاجئ في شخصية 8كاليجولا، بمد وفاة أخته وحشيقته (دروزيلا، من إمبراطور عادل إلى وحش، ويرى فيه كشفا عبّيا.

فمن وجمهة نظر كمامي أن «الواقع» دائمها غير مكتمل، واللحظة الخاطفة التي نسمينها «الموت» هي اللحظة الوحيدة التي يكتمل فيها كل شئ.

فالمأساة تبدأ بعد موت (دروزيلا) مباشرة، وقد اختفى الإمبراطور فقلق الأشراف لشيابه. وبعد فترة يعود متمها ليؤكد لهم أنه ليس بمجنون، بل إنه لم يشمر بمثل هذا الصفاء، لأنه اكتشف حقيقة بسيطة:

الست مجنونا، بل إنى الآن أصفى ذهنا مما كنت في أى وقت مضيى. كل ما في الأمر أبى شعرت بحاجة ملحة مفاجئة تدفعنى إلى إرادة المستحيل، إن الأشياء في وضعها القائم لا ترضيني،

 وإن هذا العالم، بحالته، لا يطاق. ولذا كانت حاجتى إلى القمر أو الفردوس أو الخلود، إلى شئ ما، خارج هذا العالم...

وإني أقسم لك أن هذا الموت ليس شيعًا في . ذاته ، ولم يكن بالنسبة إلى سوى علامة داتني على حقيقة جملت من القمر لذى ضهرورة . وهي حقيقة جد يسيطة ، جد واضحة ، بل سخييضة بعض الشرع ومع ذلك يصبحب اكتشافها ، ولا طاقة لى على احتمالها» .

«إن الإنسان يموت محروما من السعادة» «إذن فكل ما حولي إفك وكذب.. غير أني أريد أن يعيش الناس في الصدق...⁽¹⁵⁾.

ثِّمل طبيعة الموت جميع الأشياء متسارية في علم الأممية. إن 9 كاليجولا9 من وجهة نظر دوافعه لا يكون شريرا ولا طاغية، بل مشاليا يلاحق فكرته أو حقيقته الجديدة حتى خاتمتها المنطقية: وإعدامات، مجاعة، دعارة، ابتراز...

إن «كالجولا» كان يريد القمر رمزاً للمستحيل الذي كان يؤرق لياليه بعد موت ودروزيلاه، وقد جمل الشقاء منه رجلا آخر، وبلأ يشمر بأن الحياة لم تعد ترضيه، فاستهد به جنون الحصول على المستحيل، وأعظ يحتقر كل ما حوله ويمارس الحياة يحرية مطلقة، ثم يعرك أن ما يفعله ليس هو الحرية الصحيحة؛ لأنه يتحدى حدود المنطق. إنه يهد الحصول على القمر، ويعتقد أن تحقيق المستحيل سيغير وجه العالم، ولتحقيق هذا الهدف المجنون المستحيل سيغير وجه العالم، ولتحقيق هذا الهدف المجنون على الخضوع لمنطقه الذي يصل إلى حد الجنون. إنه يعتبر نفسه الإنسان الحر الوحيد في الإمبراطورية، ولابد أن تغذا مشيئة.

إن مشعة كاليجولا كانت في سلب الأموال، وافتصاب النساء، وتوزيع الموت؛ حتى عشيقته فسيزونياه فقدت حياتها على يديه. لقد وجد سعادته في القتل وفي حرية ممارسته. إنه يعلم أن من حوله متآمرين كثيرين يسمون إلى قتله، ولكنه لا يخاف، لأن دوافع الحرص على الحياة انعدمت عنده.

ولكنه أدرك فى النهاية أن الإنسان لا يمكن أن يكون حراً على حساب الآخرين. إنه مدفوع إلى حتفه بقوة نتيجة امتلاكه السلطة والحرية المطلقة.

لقد وجد كاليجولا نفسه غريبا وسط طائفة من الناس يشتركون في الإيمان بشيء ما يجعلون منه مغزى الحياة،

فيرونيا عشيقة تتخذ من جسدها إلها، وتتخذ من إشباع شهواته همها الأكبر في الحياة. وهؤلاء الأشراف يعبدون المال ويسمعون إلى الحسمول عليه... ومكذا. وأواد كاليجولا وسط هؤلاء الناس أن يسير بالمنطق، قما أن يهديه منطقه إلى فكرة إلا يضمها موضع التجرية العملية، حتى لو كان هذا التنفيذ إنشاء بيت للدعارة، أو الحكم بالإعدام. وضاق أيضاً كاليجولا بمنطق الطبيعة، فهذه الأرض لا تسأم الدوران حول نفسها الملايين من السنين، وهذه التربة تلد الأحياء ثم تميتهم بعد أن تدفعهم إلى الثوائد لتميت مواليدهم من بعدهم أو من قبلهم.

إن كل هذه الأوضاع المقيدة لإرادة الإنسان، مجمل كاليجولا يحلم بعالم آخر انمحت فيه القيود والحدود، ليصبح القمر والمستحيل في متناول اليد، ولكنه في النهاية يعترف بأنه لم ينته إلى شع؛

وإنى لم أسلك السبيل الذي كان ينبقي أن أسلكه فلم أتت إلى شئ. إن الحسرية التي مارستها ليست هي الحربة الصحيحة (٥٠).

إن «كاليجولا» الذى تملكته رغبة «المطلق» لايرضى بها، ويقرر أن يستخدم السلطة ويمارسها فى حربة مطلقة حتى النهاية، ولكن الإنسان لا يستطيع أن يهدم كل شئ دون أن يهدم نفسه.

إن مسرحية (كاليجولا) تشير إلى أن الإنسان لا يشعر بلاته إلا إذا تخرر، وبما أن الحرية، مثل القمر الذي أراد





امتلاكه، من المستحيلات، فإن شيشا واحداً يبقى بمواجهة اللامعقول؛ وهو التمرد على عالم فقد القيم.

إن التمرد احتجاج ضد اللامعقول، وهو كفيل بإنقاذ الإنسان من الوجود المرعب.

فاللامعقول والتمرد هما حياة الإنسان؛ اللامعقول في الصلة، في العلاقة بين الأشياء، في علاقة الإنسان بالوجود.

فالعبث هو لامعقولية الحياة. إذن، فلنتمرد حتى ولو كان الموت جزاء.

وعن تمريف والعبث؛ عند ألبير كامي في موسوعة الممطلع النقدي نجد:

وإن العبث عند كامى هو غياب التواصل بين حاجة الذهن إلى التماسك وبين فوضى المائم التى يمانيها الذهن، والجواب الواضح يكون إما الانتحار، أو على النقيض من ذلك، طفرة في القين،

ويفسرق كسامي بين نوعين من الانتسحسار: جسدي وفلسفي(٢٠)

لقد عالج دكامي ع العبث في (أسطورة سيزيف) وفي (الغريب) وفي مسرحية (كاليجولا). وفي (أسطورة سيزيف) يضع كامي فكرة الانتحار التي تطرح قضية دمعني الحياة، ولكن كامي يرفض الانتحار، ويجمل من العبث بداية تدعو إلى تجاززه، ومن المستحيل خطرة نحو الممكن. إذن، العبث نقطة انطلاق ولا يمكن أن يكون هدفا وهذا ما هرعنه كامي بقوله:

 وإن البرهان الأول والوحيد في صميم بجرية العبث هو التمرده (٢٠).

من هناءكان اتبثاق الشمرد في فلسفة والبير كامي، الذي ينتهي إلى الحقيقة الموضوعية التي تثبت وجود الدائاة لم وجود الدونمية.



إن التمرد عند وألبير كامئ تمرد ميتافيزيقي، وهو الذي ينبع من الشمور بمبث الوجود، وقد يؤدى إلى العدمية المطلقة، أما التمرد التاريخي، فهو تمرد الإنسان على وضعه من حيث هو عبد، وقد يتحول إلى ثورات جماعية.

ويتحدث فؤاد زكريا عن الثورة والتمرد عند كامي فيقول:

وفي عصرنا هذا لم يمد التصرد، في رأى كامي، تمرد العبد على سيده، ولا تمرد العبد على سيده، ولا تمرد القصير وإنما أصبح تمرد الإنسان على وضعه ميتافيزيقيا، أعنى تمرد الإنسان على وضعه الحتجاج على أوضاع الإنسان وعلاقته بالكون، وهو تأكيد لفردانية الإنسان وإنكار للإخافية. وهو سعى إلى تأكيد اللات إزاء عوامل اليأس ومظاهر للوت، ولكن على عوامل اليأس ومظاهر للوت، ولكن على الفرستوى إنساني شامل، لا على المستوى القريمة أى على مظاهر القسسوة والتكيل والقبل التي يحفل بها عصرنا على الداخير، والتي يلغت قمتها في الفائية الدائية لا

وقد يكون العبث دافعا سواء إلى تخطيم الذات (عن طريق الانتحار الجسدى) أو إلى انحافظة على الذات (عن

طريق الانتحار الفلسفي) أو الانتحار اللعني بالقضاء على العقل.

إن العبث ما هو إلا حلاقة اتمدام التوافق بين العاطفة والعالم، كامى يصور العبث باعتباره مزجا بين العاطفة والجمود. وينشأ العبث من الإحساس بالانمزال في عالم مغترب، والإحساس بالقلق الفامض والإحساس بالاغراب بالنسبة إلى أنفسنا؛ الأمر الذي يعد لنعكاسا لمسورتنا في للرآة.

والإحساس بالغربة والاغتراب، هو الطاعون المشترك بينه وبين الآخرين.

إن ألبيس كامي وجد أن حياة الإنسان تصطلم بتناقضات وهذابات الحياة، وأنه قد حكم عليه ظلما بأن يعيش وينتسر الوحدة والانسجام وسط التناقض والاضطراب في عالم غير عاقل.

إنه اتصدام السوافق بين حاجة الذهن إلى السرابط المنطقي واتصدام المنطق في تركيب العالم؛ الأمر الذي يكابده الذهن ويعانيه.

إن دالمبث والتصرد والثورة هي حياة ألبير كامي وفكره وإيداعه، وتعد مسرحياته صياغات درامية لفلسفته القلقة. والصراع والقضايا التي تثيرها هذه المسرحيات يوديان تلقائيا إلى مأساة النفس! المأساة الميتافونهقية التي يعالج فيها القضايا التي تتقل ضمير الإنسان في القرن المسلمين. وهي تعكس تطورا فكرها متصلا بالتجربة والحياة، ويمكن أن نقسم تتاجه المسرحي إلى مرحلتين: ١ مرحلة اللامعقول، قمسرحيتا (كاليجولا) و (سوه التفاهم) تهران عن ميتافريقا اللامعقول.

 ٢_ مرحلة التمرد، فمسرحيشا (العادلون) و (حالة الحمار) تعبران عن ميتافيزيقا التمرد.

وتتحدث سامية أسعد عن هاتين المرحلتين فتقول: وإن تجربة اللامعقول ضرورية للإنسان بالقدر الذي تمكنه من تحرير وعيه وذلك بمحوها

للآراء السابقة على التحقيق، إلا أنها لاتكفى، لأنها لا تقرر قاصدة للفصل أو السلوك والتمرد، تلك الحركة التى لا تقاوم والتى يشور بها الإنسان على الكون والموت، تمكنه من تخطى اللاممقول والإحساس بالوعى الحر.

هذا التسدرد تمرد ميشافيزيقي، بمعنى أنه يناقش مصير الإنسان والعالم، وفكرة التصرد هذه تبدو في و *كالبجولا) في صورة سليبية هذامة، لكنها في حالة والحسارة و «السادلون» تبدو في صورة إيجابية بناءة(أ).

إن الرؤية الإعراجية لمرض (كاليجولا) الذي قلمته الفرقة الأكاديمية للمسرح بأكاديمية الفنون، من إعراج سعد أردش، جاءت تطرح مجموعة من التساؤلات أهمها:

کالیجبولا هل هو إمبسراطور؟ هل هو محملح اجتماعی؟ هل هو إنسان عندمی یاتس من إمکان الإصلاح؟ ولهذا فقد اختار الحل التدمیری الکامل لکل شئ، حتی هو نفسه...؟

وجاءت الإجابة في (الطاعون) ومشاكل الديكتاتورية في حياة الشعوب.

إن كاليجولا رؤية للماضي بعين الحاضر، تكشف ما تنطري عليه من تناقش وموت، وتؤكد أن نظام القطيع هو الذي يخلق الديكتاتورية ويجعلها تعيش.

وجاءت الرؤية الإخراجية في أسلوب اصطلاحي، بهنف إيجاد ممادلة إيقاعية بين المناصر المكونة للعرض المسرحي؛ بداية من دراسة النص وتخليل الكلمة وكل مدارلاتها، وعلاقاتها اللغوية والإيقاعية بمجموعة الكلمات، ليمث منها العمورة العمولية والحركة واللونة

التى تخيلها كائنا حيا يستمد حياته من حياة الممثل، ومن الوسائل المسرحية المبسطة، بهدف تخفيق المستوى العلمى والحرفي للممثل.

وعن فن الممثل يقول ألبير كامي:

ويجب أن يمانى الانفسالات التى يصورها بكل عنف وحسدة. إن فنه هو الإثارة إلى أقصى درجاتها، وأن يتوغل إلى أبعد الحدود في حياة النيري (۱۰۰).

إن كامى، حين يطلب أن يعانى المثل الانقمالات التى يصورها، يقلل الدور الرمزى للممثل باعتباره بطلا لفلسفة الصبث، فالممثل هو الذى يمثل الإنسان الملامعقول، أى الإنسان الذى يكابد. إن الدور يخلقه ويؤديه، ويكتمل هذا الدور في حدود بصيفها من الزمان والمكان.

وبعد المسرح ذاته رمزا لملابسات الحياة كما يكشف عنها العبث، وهى الملابسات التى يتحتم على الإنسان اللامعقول أن يوجد فيها. فجدوان المسرح ترمز إلى والجدوان اللامعقولية، وخشبة المسرح ذاتها ترمز إلى عنهبر اللامعقول وجوهره، كما يوحى الستار الذى يسئل في آخر المسرحية بحتمية الموت.

وأهمية الجسد بالنسبة إلى المثل مجمل منه رمزا للإنسان اللاسمقول. إن تأكيد كامي أهمية الجسد هو ما جعله يرى في التمثيل حلا للتناقض بين وجدانية جسده و تمدد الأدوار التي يؤويها هذا الجسد طوال حياته. فالمثل يجمع في عملية واحدة بين التفرد والتمدد، تفرد جسده والتعدد الذي يصبو إليه عقله.

عن فن الممثل من وجهة نظر المحرج يقول سعد أردش:

 إن (المقل) والعاقة المقلية المشعة هما الوسيلة لتجسيد المعانى، والألوان والأفكار، والتوجهات التفسيرية، وهما الوسيلة لمقد.

تواصل فكرى حى مع الجمهور من خلال الكلمة والمدلول وقد حدد العقل هذا المدلول. يحسب التفسير الإنساني الذي يأخذ به المثل.

والعقل بهنا المنى يصبح الوجه الآخر للوجود الإنساني؛ بحيث يصبح أداء الممثل وفكريا، ويصبح المثل مفكرا يواجه المتفرج دالمفكرة، لا والمتفرج المتلقى،

وإذا كان الرمزيون من أمثال ماير هولد وأتباعه قد أسندوا للعمقل عند الممشل الوظيفة الأساسية والإبناع، وأسندوا إليه مهمة التوصل إلى صورة أدائية ترتفع فوق مستوى التوصل إلى صورة أدائية ترتفع فوق مستوى وقدم ذلك الانضال اللك الرعشة البنية الاشتراكي برتولد بريخت هو الذي كشف على نحو كامل عن الوظيفة الاجتماعية لعقل الممثل في إبداعه. إن العقل عنده هو للمادلة الصحيد أفي إبداعه. إن العقل عنده هو المعادلة الصحيد ألى يحقق المحادلة الصحيدة في تخقيق الوجود الثلاثي الذي يحقق المعادلة الصحيدة أولا، والشخصية النايا، الذي يهنه للمثل أي يودن ذاته أولا، والشخصية ثانيا، يهند له أن يكون ذاته أولا، والشخصية ثانيا، والنات الاجتماعي والانتدرة الاجتماعية والشخصية ثانيا،

والفن المسرحي هو تعبير عن الإنسان الذي يشكل مركزاً ومحوراً للكون والمجتمع. ومصمم المناظر والملابس والإضاءة يساهم في بناء المناخ التشكيلي للعسرض المسرحي بلغته البصرية التي يعبر بها عن البناء النفسي والاجتماعي والاقتصادي، ويبدع رؤية تشكيلية تتواعم والرؤية الإخراجية للتص المسرحي. لللك، جاءت الرؤية التشكيلية بالأسلوب الاصفلاحي الذي يتصامل مع التشكيلية بالأسلوب الاصفلاحي الذي يتصامل مع الفراغ المسرحي، على أن خشبة المسرح ليست إلا خشبة مسرح وكل ما عليها تمثيل في تمثيل.

وعملية مسرحة المسرح لها لغتها الخاصة النابعة من قدرات المسرح التقنية.

إن هذا الأسلوب يتسمامل مع التسجيدية بدرجات مختلفة، ويموى في داخله أساليب عدة، كالشكلية التي تمضى في البعد والتجريد عن الواقع الموضوعي.

إن المناظر التجريدية هي المناظر والمؤسلية؛ أي التي تميل إلى الاختزال الشديد بدلا من الحاكاة أو التمثل الحرني، ومن ثم، فهي لا تحاول خلق صورة مسرحية واقمية، وإنما تسمى إلى خلق مناخ تشكيلي يعتمد على عناصر أيهمة هي:

الخلفية التشكيلية (ستار خلفي وضعت عليه حبال من الليف).

 ٢- الجوانب أو الأجنحة وهي عبارة عن تشكيلات مجزأة بأسلوب الخلفية نفسه.

٣ـ كل الجزئيات المتحركة أو الثابتة التي تشغل مطح
 خشبة المسرح مثل: كرمى كاليجولا، المنضدة،
 والمقاعد في بيت شيريا إلخ.

٤_ مقدمة خشبة المسرح.

إن الصورة المرئية المسرحية كل متكامل، وأساسها في هذا العرض القيم الخطية لجسم الممثل أو أجسام متجموعة الممثلين، كأشكال متحركة في الفراغ المسرحي تتقابل وتفترق، وتتباعد وتتواجه، فتماذً الفراغ المسرحي حياة.

لقد الترم المصحم بالشكلية عند تجسيد نص (كاليجولا) ، بهدف تقديم منطقة للتمثيل فوق خشبة المسرح، دون تخديد مكان للأحداث، إنها مجرد منطقة مصطحة وعارية ومحاطة بستائر ذات لون أسود عليها متاثر أخرى من التل الرمادى الشفاف مركب عليها تشكيلات لجبال الليف بلونها الراكز الباهت، وتهدف إلى إخفاء حمق الخشبة وجواتها، وإلى تخديد البقعة التي يتحرك فيها الممثلون، بهدف تهيئة مساحة فارغة

للمخرج ينثر فوقها الممثلين بإيقاعات وتكوينات فية، وفي العمق، عند متنصف الجزء العلوى من الفوندى الخلفى، نرى القمر كشكل جيني يتلون بألوان الإضاءة ودرجاتها.

ولقد حاول المسمم أن يؤكد الحالة الطروحة من خلال المناخ الحيط بكاليجولا، والتمبير عن عالمه الماخلى: الموت، الحب، المستحيل... إلغ، من خلال ذلك التوتر والتناقش بين عالم كاليجولا والمتمع.

لذلك، جاء اللون الأسود يشكل الفراغ المسرحي، ويحيط بالعرض كله، بكواليسمه وبراقعه وخلفيته التشكيلية.

وجميع وحدات المناظر تسبح في ذلك الفراغ الذي يشكل رقمة بلا حدود تحتوى كل الأشياء، وتكسر هذا الفراغ خطوط الحمال الليف المتنالية بحازونية بتكرار يعكس اتحلال المكان.

وجاءت المناظر تمكس التشويه المقلى والماطفى الذي تعاشى منه الشخصيات، وحادل المصحم أن يجد رموزاً صحيحة للتعبير عن واقع الحياة الذاخلية للشخصيات، والتوتر الذي يسود المكان يصدر عن اجتماع الإحباط الأخداقي مع التحليل المقلى، والإحساس بالمبث هو الإحساس بالفرية والاغتراب، هو الطاهون المشترك بينه وبين الأخرين.

وپتحدث جون كروكشانك عن العبث عند كامي فيقول:

ويقصد كامى من لفظة العبث، يوجه عام، اتصرام التوافق أو الانسجام بين حاجة اللعن إلى الشرابط المنطق وبين انصدام المنطق في تركيب الصالم، الأصر الذي يكابده اللعن ويعانيه (۱۱).

إن العبث عند كامى ينشأ من العلاقة بين الفرد والعالم، بين الحاجات المنطقية للإنسان وانعدام المنطق

في الوجود. إن هذا المناخ أو الجو هو الذي يسيطر على حدث المسرحية، ويهيئ المشاهد لمواجهة واقعة مفجعة مأساوية، عن طريق الحوار المتوتر العصبي، وبتصوير الطبيعة ذات الليل الذامس شديد البرودة، مثل لحظة دخول كاليجولا بعد موت دوزيلا.

إن التوتر الدرامى هو المحظة التى تبلغ فيها الحدة الانفسائية ذروتها. والممثل جزء من التشكيل الكلى للمرض، والجو النفسى هو توليفة يتداخل فيها الممثل واللون والحركة والإيقاع الموسيقى مستهدفا كسر حواجر الإيهام بين خفية المسرح والمشاهدين.

وإعطاء العرض شكل النحت البارز والغائر، من خلال تشكيلات الحبال المصنوعة من الليف على التل كسطح شفاف، يهدف إلى إعطاء الفراغ المسرحى قيمته المجردة واحتواته فكرة النص عن طريق الصياغة الفنية بالوسائل المسرحية المحتة. تلك الصياغة تنشط خيال المتفرجين وتخدث عملية جدلية بين المبدع والخامة التى يشكل بها الفراغ من خلال مفهومها والمكاناتها، هذا إلى جانب المجالية مع المجتمع والتاريخ والمضمونات المطروحة.

إن هذه الرؤية التشكيلية، ومن وجهة نظر المصمم، غرر المسرح من أسر المناظر التاريخية، فالدلالات التي تتولد من تزاوج الإضماءة الملونة والكتل والأسطح تؤدى إلى خلق المناخ الدرامي المناسب لتسراجيديا الإنسسان الماهم...

وبالاعتماد على توظيف خامة القماش للتشكيل في الفراغ من خلال حركة المثل مع الضوء الساقط عليها في عملية عضوية، تم إيجدا الحالة للسرحية واعطاء مجالات متمددة للرؤية من زوايا مختلفة، نما جمل المشهد أضبه بعمل نحتى، وتما حطم الجمود بإعادة توزيع الظلال ومساحات الضوء بشكل متجدد خلال العرض مع كل حركة وتصاعد وتغير في الأمكنة، حيث تولد في الفراغ كتل وأسطح تغير في الأمكنة، حيث تولد في الفراغ كتل وأسطح تغير في الأمكنة، حيث تولد

الديمومة. لقد تمت تلبية الحاجة إلى إعادة النظر في المسيخة التي يتم بها تشكيل الفراغ للمسرحي تتبجة لظهور نظريات جديدة في التصميم المسرحي خاصة، والفن التشكيلي عامة، بفروعه المختلفة التي كان لها الأثر الأكبر في تطور تشكيل الفراغ المسرحي الذي يعد أحد الأركان الأساسية في العملية التصميمية المسرحية بجوانبها الشكلية والوظيفية.

وكان على المصمم اكتشاف الصفات الأساسية لكل ن:

الشكل، والبناء، والخامات.. يهدف تنمية الابتكار، وكشف علاقات جديدة، والاستمتاع بالقيم المرئية والتممئ في تركيب الصورة المرئية وبنائها، واستخدام بعض الخامات الحديثة وطرق توظيفها، محاولا إعادة اكتشاف علاقات تشكيلية داخل الفراغ المسرحي ودفع المشاهد إلى الوعى والتيقظ، فنحن نعيش عصرا مضطربا ينمكس فيه الماضي الذي هو مرأة للحاضر المعاصر.

لقد كان السؤال الملح على ذهن المسمم هو: هل تقدم (كاليجولا) من خلال الإطار التشكيلي

هل تقدم (كاليجولا) من خلال الإطار التشكيلي الموحى بالمظممة الرومائية بأسلوب تاريخي كلاسيكي يتحرى المطابقة التاريخية للمناظر والملابس؟ أم تقدم بأسلوب تجريدى رمزى لا يحدد زمانا معينا؟

وهذا السؤال الأخير يعطى حرية للإبداع بعيدا عن القيود الفنية التقليدية للطواز الروماني؛ خاصة أن النص الدرامي والرؤية الإخراجية يسمحان بذلك.

واحتار المسمم في خطته التسكيلية الأسلوب التجريدي الرمزى، اعتمادا على منطق المسرح مسرحا، وجداء التصميح ليمكس ما يمليه الفكر في النص المسرحي، وكان الهدف الأساسي للتصميم في هذا المرض هو البحث عن الجوهر الديناميكي للتشكيل في الفراغ المسرحي، وليس البحث في الشكل الظاهري للطراز الروماني.

فالحقيقة تكمن في أعماق الأشياء، ومن ثم يتم التعبير عنها من خلال الرمز والإيحاء والتلميح، لأنها مثيرة للمعانى في الأذهان.

إن تحرير الممثل من أسر المناظر التاريخية له أثر بالغ الأهمية على الجمهور الذي يشترك بعنياله بصورة أكثر فعالية؛ بحيث تصبح الأفكار واللفة في أهمية الحدث المسرحي،

وللتصميم إيقاع بصرى يتوافق مع الإيقاع السمعى للحوار والمؤثرات والموسيقى، وهذا التوافق يضفى على المرس المسرحي جوا خاصا يساعد المضرجين على متابعة المرس المسرحي . لذلك، أخذ المصمم في البحث عن نوعية المناخ الذي يجعل الطاغية يعيش، خاصة أن العيث جزء من حياتنا.

إن الطاعون بالنسبة إلى كامى لا يعنى الوباء في حد ذاته بل المصاعب الكبرى التي قد تشمل الديكتاتورية والاستعمار وقهر الإنسان للإنسان، وهو يرى أنه مهما كان المصاب جللا فللإيد له من قهاية. وقد جاءت الحركة التعبيرية في الباليه لتعطى نوعا من التكثيف لفكرة الطاعون، وما يشبه المرآة لكاليجولا.

ولتشكيل الفراغ المسرحى، كبان لابد من طرح مجمموعة من الأسفلة من أجل الوصول إلى خطة تشكيلية محكمة للفراغ المسرحى، خاضعة لمطيات النص الدرامى، وللرقية الإخراجية. وهذه الأسقلة هي،

١ ـ أي القيم الدرامية يجب تأكيدها؟

 ٢ _ كيف يمكن الحمسول على التنوع في مناطق التمثيل من خلال الإكسسوارات محدودية الشاروف في ظل محدودية الإنتاجية ؟

٣ _ كيف يمكن معالجة كرسى كاليجولا تشكيليا؟

لعملية الجدلية، بين المبدع والخامة التي يعمل يها
 من خلال مفهومها وإمكاناتها؟

حيف يمكن توفر عنصر الابتكار في التنفيذ الذي
 من شأنه أن يخدم التصميم؟

٦ ما الألوان التي يمكن استخدامها في الملابس من
 حيث هي شكل متحرك في الفراغ المسرحي؟

للسرحى بمستوييه الأفقى والرأسى، ودور
 الإضاوة فى تخويله إلى عالم حسى موحد، ومدى
 ما يتوقع أن تحدثه فى تغير الأمكنة؟

والإجابة عن هذه الأستلة كان لابد من البحث عن
دلالات بعسرية تتحرك في القراغ المسرحي الذي هو
عنصر وسيط بين النص والمرض؛ فهاذا الفراغ بتم فيه
المسرحي بوصفه وزخوفة داخلية، بل من أجل تأكيد
المكان الذي يكشف عن الشخصيات ويساعد على
توضيح الجدل وتأكيده، وذلك باختيار دقيق لعناصر
التصميم، من شأته أن يحرك مخيلة المخاعين، وأن
يخاق مناطل للمثيل ولقدم ووافع الحركة للمخطين.

وقد استخدم المصحم أسلوبا تجريديا لا يهتم فيه بالتطابق بين الشكل الظاهرى ومعطيات الشاريخ، وذلك من أجل طرح ممان كلية والنفاذ إلى ما وراء الشكل الخارجي. والمسرح فن يميل إلى التجهد والرمز والإهحاء، فمن الممكن أن يشير كرسى مشلا إلى العرش كنما حدث في هذا العرض (كرسى مشلا إلى العرش كنما

أما المناظر، فلايد أن تكون بسيطة؛ غلية في البساطة، ولا يحتاج الأمر إلا إلى صورة خطفية للدلالة على مكان المشهد مثل قصر كاليجولا أو بيت شيريا.. إلغ، وهذه البساطة في المناظر من مستلزمات سرعة تغيير المشهد من مكان لمكان على المسرح.

وألبير كامى من الكتاب المدين يعتبرون أن مجالهم الحقيقى فى البحث والدراسة هو نفس الإنسان لامظاهره المادية، وكل مظهر مادى له دلالة نفسية.

وعن الفن المسرحي يقول ألبير كامي:

۵المسرح دير بالنسبة إلى.. يخبو صخب العالم أسفل جدراته، وداخل سوره المقدس، لا تكل جماعة من الرهبان العالمين الذين

وهبوا أنفسهم لغاية والتفتوا إلى عاتل واحد، من أعداد القداس الذى سيحتفل به لأول مرةه

ولا قيمة للمسرحية إلا بإدخال المسدر الإنساني كله في الاعتبار، بكل ما فيه من بساطة وعظمة. وذلك على غرار مسرحنا الكلاميكي والآسي البونانية»

وإن من يريد إخراج مسرحية إخرابها حسنا ، عليه أن يصرف وزن الذيكور بلراعيه، إنه لقانون فنى هام. ومن جهتى أنا أقول إننى أحب هذه المهنة التى تضطرتي إلى أن آخيذ بعين الاعتبار الدراسة النفسية للشخصيات، وفي الوقت نفسه موضع مصباح ماء أو أصبيص زهرة، أو نوع قمائر، أو وزن صندوق ينبغي أن يرفع إلى أعلى المسرح (٢٦٠).

وفي هذا المرض عكان الهدف من التصميم هو إعطاء مجالات للرقية متعددة من زوايا مختلفة: «كرسي كالبجولا» من حيث هو عمل نحتى، وتخطيم الجمود. وإعادة توزيع الظلال ومساحات الضوء بشكل متجدد وفي كل حركة جديدة، تضاعف الأمكنة وتغيرها، وتولد في الفراغ كتالاً وأسطح تغير في الرقيا وتؤكد قهمة المدومة. والإكسسوارات والأفاث يحددان مكان الحادثة المرامية بشكل مكتف وعام، أما الإكسسوارات الخاصة بالمثلين فهي مكملة للأطاء الحركي في التعبير ومكملة للشكل المام للصروة المرابة.

إن هدف المصمم كان إحداث التأثير والتخيل وليس الوصف والنقل. والفراغ المسرحى فراغ مجرد وروح البحث والكشف هى الهلف الأسمى.

إن الخيال أساس التفكير الإبداعي، الذي يؤدي إلى الإبداع ، ويرتبط هذا الخيال ارتباطا وثيقا بتمثيل الرموز الداخلية وإخراجها على شكل صور مرئية، فالرقية الفنية

هى عملية إبناعية تؤدى إلى صور بصرية وتعتمد على التعاون الوثيق بين العين والعقل.

ويعتسمد الإدراك البصرى على عدد من العوامل بعضها أسامه سيكولوجي، وبعضها الآخر أسامه ثقافي أو حضارى أو تقليدى.

لقد جاءت المناظر فارغة في انتظار الحضور الحي للمنمثل من حيث هو شكل متحرك بملابسه، مع حساب الفراغ الذي سيتحرك في إطاره المثلون خلال عناصر يستدعي الحدث وجودها؛ مثل كرسي كاليجولا الذي جاء تصميمه ترديدا للدائرة، ويشكل كتلة تضيف وزنا إلى الممثل الذي يقف إلى جواره، أو يحركه وهذا أيضا بهدف تأكيد شخصية كاليجولا داخل الفراغ المسرحي، ولأن تصميم المناظر لهذا العرض كان يتطلب إبداعا دقيقا لكان يكشف عن الشخصيات ويساعد على توضيح الحدث وتأكيده، فقد عمد المصمم إلى اختيار الخطوط المتحنية التي تتضمن حركة تقترب من الحياة. وبتكرار المنحني نفسه مرات عدة فإننا نشعر بالتعب والإجهاد. إن الخط المتعرج يتصف دائما بإثارته لللة جمالية، والخط المنحني هو خط مستقيم أصلا ينحني لإعطاء قدرة تعبيرية تسمح بالليونة في اعوجاج العط. لقد حاول المصمم، عن طريق الخط والملمس، أن يخلق ألتوتر في عمق الفراغ المسرحي بهذه الخطوط، بهدف إيقاظ الجهاز العصبى للمتفرج بشكل متعمد وإحداث إرباك للإدراك الاعتيادي للصور المرثية المسرحية؛ حيث تبدو الأشياء أو الأشخاص في الفراغ المسرحي على أبعاد مستناظرة في حين أنهسا في الواقع تكون على أبعساد مختلفة. إن الترددات الخاصة بالخطوط في الخلفية تخدث ذبذبات بصرية مستمرة وتوترات أنتجت لغة تشكيلية في الفراغ المسرحي تعبر عن عالم يقع خلف عالم الوعي، والإنسان يتعامل مع الحياة من خلال شبكة من الرموز تزداد تعقيماً مع مراحل تطوره الحضارى، مثل استخدامنا اللون الأحمر مثلا للدلالة

على الخطرة ذلك أن اللون الأحسر هو لون اللم الذي ينذر بالموت، ونحن تجرد اللون الأحسر من الدم وتتعارف على أنه رمز للخطر. إلا أن مثل هذه الرموز المجردة تؤكد انضصال الصلاقة بين الرمز ومدلوله، حيث يمكن أن نستبدل به رمزا آخر للدلالة على المحى نفسه، مثال وسم جمجمه للدلالة على الخطر.

أما الرمز الفنى بمفهومه الجمالى، فله دلالته التى لاتفرض عليه من خارجه، إنما نستمدها من تأملنا له وانفمالنا به، لأن الملاقة بين الرمز ودلالته هى علاقة عضوية، ولذلك لا يمكن أن نستبدل به رمزاً آخر دون أن تتغير دلالته. كما يتميز الرمز الفنى بعمق الدلالة وتمدد مستوياتها، مما يكسبه الخصوية والثراء الفكرى والوجدائي. أما تكرار تداول الرمز للدلالة على المنى نفسه، فمن شأنه أن يحوله إلى نوع من العلاقات المتفق عليها.

إن مفهوم الرموز مفهوم أساسي لفهمنا المناخ النفسي الشكيلي، يمكننا من مناقشة مسائل مجريدية. وفي الصورة المزئية المسروة المزئية المسروة المزئية المسروة المزئية المسروة ميث تستخدم الألوان والخطوط والأشكال لنقل المعاني التي لا يمكن إيصالها خلال اللغة الاعتيادية.

ويعرف اللموس أوكسفورد، الرمز بأنه:

اشع جرى الاتفاق العام على عده تجسيدا أو تمثيلا أو استدعاء لشئ آخر لامتلاكه مواصفات متجانسة، أو بسبب التداعى في الواقع أو الفكرة.

لقد لعبت الرسوز دائما دورا مهما في الفنون البصرية؛ فالخطوط المنحنية والدوائر والحازونيات كلها «دلائل بصرية» داخل الصورة المرثية المسرحية. والخطوط المنحنية بشدة التي تكثر فيها الاستدارات تعبر عن الضمف والانحلال وتوجي بالاضطراب والارتساك. والمنحنيات المتكررة تثير أحاسيس بحركات ديناميكية،

ويتوقف تحديد الأحاسيس الناتجة عنها على مدى شدة ورخاوة الانحناءات ومعدل تكرارها.

والدائرة هي سلسلة من المنحنيات المتصلة وهي ومز للإبداية وللانهياية، وهي كل قائم بلاته. وقد كنانت الدائرة من الرموز المهمة للجس البشرى كله، ذلك لأن الدائرة أو الكرة تعبير عن الوحدة الكلية بين الطبيعة البشرية والبيئة. وفي الأديان البدائية تستخدم الدائرة ومزا للكمال النهائي. والدائرة تعرف هندميا بأنها المستوى المحال بغط منحي مقفل على بعد ثابت من نقطة هي مركز الدائرة.

والعين، حين تدرك شكل الدائرة. تقـوم بصدد من التوترات المضلية التي تتسم بالانزان أو التحادل، ثم لاتلبث أن ترتد عن المركز الذي يعتبر بمثابة مركز نقل، مما يولد إحساسا بالتكافؤ المللق، وهذا الإحساس هو الذي يشعرنا بالنقاء الجمالي للدائرة من حيث هي شكل هندسي.

إن الدائرة لها شكل حركى ديناميكى، ومحيط الدائرة يحددها ويفهل يبنها وبين الفراغ الذى حولها؛ فهذا الخواجه استقرارية بل هو دائما يوك المتحروا بالحركة، فالحين تجرى على إطارها الخارجي دون توقف ودن تمييز بين البداية والنهاية. الدائرة شكل أسامي له خواصه المتكاملة ومظهرها الجمالي وشكلها يتألوان بالهيد الدمالي وشكلها يتألوان بالهيد الدي حولها.

ومحيط الدائرة يفصل مساحتها عن الفراغ الذي حولها ، وذلك لأن هذا الخط الخارجي لا يملك أية قيمة استقرارية بل هو دائما يعلى شعورا بالحركة.

إن الشكل الدائرى ومشتقاته أصل كل الكائنات المضموية الحية في الوجود. فالحبوب والشمار والأزهار والقرائم المواقع الحية المجافزة الم

والحازرنيات هي أيضا من مشتقات المنحنيات والدوائر، وهي قد ترتبط، بمشاعر المسائد؛ حيث يدور حول فريسته ليضيق عليها الخناق حتى يقتلها، أو مناورات الذكر حيث يدور حول أشاه حتى يستحوذ عليها.

إن الاستجابة للرموز المجردة تختلف من شخص إلى آخر نتيجة للثقافة بشكل عام والتشكيلية منها بشكل خاص، وهى راجعة لنوع خيرات المتفرج.

فالرمر وكرسي، قد ينظر إليه نظرة اصطلاحية، على أنه وظيفة مربطة بوظيفته حين يستخدم للجلوس. والمصمم يرى يستخدم للجلوس. والمصمم يرى من ناحية أخرى العلاقات الجمالية في تشكيله وتركيب، فالمصمم يرحث عن المعلاقات التشكيلية وينظر إليه بالمنطق الشكلي والوظيفي معا. والمتفرج يضفي على الرمز الموجود أمامه داخل المسورة المرئية المسرحية معاني تتناسب وخبراته الماضية. وتختلف الرائية المرائية المحالية، ويترتب على هذا الاختلاف تفير ومدى الخبرة الجمالية، ويترتب على هذا الاختلاف تفير ومدى المني الذي يدركه كل شخص.

كيف نقدم عرض (كاليجولا) على عشبة المسرع؟
لمنا بحاجة إلى أن نرى قاعة من قاعات القصر،
ولكننا يجب أن نقدمها من خلال مفهوم المناخ الذي
يصوط المسئل. وهذا المناخ لن يجده الخرج إلا في
العلاقة بين العناصر الحية والمناصر النابتة في المسرح.
العلاقة بين العناصر الحية والمناصر النابتة في المسرح.
العرش، ويقوم هذا التصور على التخلص من كل ما هو
العرش، ويقوم هذا التصور على التخلص من كل ما هو
محاولة لتصوير الواقع الخارجي السطحي، سعيا إلى
تصوير المناخ الداخلي للمضمون داخل المكان، وذلك
من خلال تصور فلسفي ينبع من عنصرين تشكيليين؛
الإضاءة والظلال، والجسم الحي الذي يكون خطوطا
من خلال درجات الماون الواحد، دون اللجوء إلى أي

وحدات زعرفية لتأكيد المناخ النفسى والحسى للدراما من خلال أنصاف ظلال تخلق منها الإضاءة رموزا. لقد اهتمت الحركة التجريدية الرمزية بالمطلق في الفن سعيا وراء القيم الجمالية الخيئة في عالم التشكيل.

لقد جاء التصميم لكرسى العرش، لكاليجولا، يعمل إحساسا قويا بالشكل العضوى الذي يعطى نوعا من الحيوية بالخط المنحى نصف الدائرى من أعلى، والذي يوحى بدوام واستمرار الحركة. (ش ١) (أ).

والفراغ الدائرى فى ظهر الكرسى أعطى حركة داخلية لتحقيق الغرض الوظيفى منها. فهى المستحيل الذى ينهى حياة كاليجولا. ويشير ملمس الكرسى إلى خواص سطح المادة ناعما ولامعا، والملمس هو الذى يميز مساحة عن غيرها أو سطحا عن غيره، فيجعله واضحا ومؤكمة ويؤدى إلى إثراء الكتلة، هذا إلى جانب مهم جدا وهو تهاين ملمس الكرسى مع الخلفية الخشنة أو المناخ الخشن الذى يتحرك بلناخله الكرسى.

إن العلاقة الوظيفية بمقياس جسم الإنسان هي العمل الأساس في التصميم العضوى للكرسي، هذا إلى جانب تأثير الخاصات (الألومنيوم) والإنشاء، ومن وراء كل ذلك يظهر الهدف من الكرسي، بوصف دلالة بصرية للتعبير عن السلطة والديكتاتورية، فهو بسطحه اللامع البراق يمير عن الرسمية والحضور الدائم.

إن كرسى كالبجولا يعتبر هدفا لجذب النظر، فهو يمثل الكيان الموجب دائتل الفراغ المسرحي؛ فالمجال البصرى يحمل شكلين أحدهما موجب هو الكرسي والآخر سالب هو الفراغ.

إن غريك كرسى كاليجولا فوق أرضية خشبة المسرح أعطى الجو العام ديناميكية محققا ما في النص من حركة وقوة وخلق إيقاعات وتكوينات فنية متعددة. وقد كان الهدف الرئيسي للمصمم هو التركيز وتأكيد الانتباه على كرسى كاليجولا كمرآة، وعلاقته بكاليجولا

(على الفكرة الرئيسية في المسرحية)، وحذف كل التفاصيل الخارجية للمناظر، وتأكيد أن الشخصية الرئيسية تعيش في عالم ضبابي، يجعل مظهر المناظر يدو كما لو كان شفافاً ومتذاخاً بالخطوط التجويدية.

وكان من أهم العقبات التي طرحت نفسها:

كيف يحرك كرسى كاليجولا داخل الفراغ المسرحي تخركات سريعة وسلسة في الوقت نفسه؟

إن المناظر المسرحية تمثلت في جدران واهية متداعية كلها شقوق، تنذر بالسقوط حول كاليجولا.

أين نح*ن* ؟

لا شيع يذكرنا بعصسر ما، ويجب الابتصاد عن التفاصيل كافة التي تستحوذ على الانتباه، والتركيز على الكلمة الفلسفية. لقد جاء الأسلوب بخرينيا، وهذا أثار نوعا من الجنل بين الجماهير الخاصة والعامة، لارتكاره على التجريد أساسا لحل مشكلات الفراغ المسرحي، لقد استوحى المنظر المسرحي من الخطوط التجرينية بهدف المبتد عن الزمان، أي زمان، بتفاصيلة ودقته المكاتبة. كما ارتبط هذا الأسلوب بمحاولة مخطيع الصيغ الملكوفة



للمناظر المسرحة التاريخية والاهتمام بالقيم التشكيلية في الفراغ المسرحي، لذلك اعتمد المصمم على مزيج من الفراغ والنسب الجمالية بالحركة المستمرة لكرسي كالبحولا تحت الإصاءة الملونة، لتسمتزج مع الملابس وتسهم في خلق الإيقاع والجو العام للعرض المسرحي، وإحداث التوازن من حيث توزيع الحركات والشخصيات والظلال والإضاءة.

وقد انسقت حركة المثلين داخل الفراغ المسرحي (جماليات الجسم من خلال الخطوط)، إذ تناغمت خطوط جسم المثل وحركاته وإيماءاته، تناغما كاملا، مع خطوط المناظر التجريلية حتى يتم الاتخاد بينها في. إيقاع عميز.

كما تنوعت ألوان المنظر وفقا لتغيير الجو النفسي للمشهد المسرحي بالإضاءة تعفير لبصاءة تعفير للمشهد المسرحي بالإضاءة في أماكن متمددة، وتتغير تبما لللك إيقاعات الخطوط في انسأق مع حركات الممطين ذات الإيقاع بعضا عن أشكال جديدة للتمبير، مع خلق الطلال الخساخة، أجداء المسرض بدلا من الإضاءة المسلمات المامة، دون الخوض في تفاصعها هو الوصول إلى الكلبات المامة، دون الخوض في تفاصعها لا جدوى من المسلمة بالطبيعة، بل إن كل مجريد له صلة بالجزء الموضوعي من الحياة، وله أصلة بالجزء الموضوعي من الحياة،

إن التصميم التجريدى يمر بمراحل تطور ولا يقوم فيه المرثى من الأشياء إلا بالبداية، وكلمة «مجرد» معناها استخلاص أو إيراز جوهر الشيء. وهذا الاتجاء يعتمد على الإيقاع في الخط واللون ليمبر عن الحساسية الجمالية بشكل مجرد مثلما تفعل الموسيقي.

لقد عمد للصمم إلى أن يبدأ بدراسة العلاقات الفنية في النطوط والأشكال لجسم المرأة بوصفه طبيعة ظاهرة، ثم تطورت الدراسة من الجسم المرثى إلى خطوط وأشكال تقل صلتمها بالفظاهر من المرثى وتزداد صلتمها بالمعنى

المستور وراء المرقى؛ إلى خطوط وأشكال لها كياتها الفنى فى ذاتها بصرف النظر عن المرقى؛ إلى خطوط وأشكال فات علاقات فنية عميقة بالمرقى. إن الصيغة التي كان يهدف إليها المصمم صيفة ملخصة مجردة لجسم المرأة. (ش. ١) (س).

ويعرف الخط البرنارد مايرز، في كتبابه عن الفنون التشكيلية وكيف تتذوقها فيقول:

دقد يكون محيط (كلا) لمساحة معينة أو شكلا أو أداة للتحديد، ويقوم أيضا بتحديد المجاه الحركة وامتداد الفراغ، وأحيانا يكون الخط وصفيها، كما يساعد على إيجاد الإحساس بالصدق تجاه الطبيسة (مشلا الخطوط المفهرة الممهة المقاطمة التي تعطينا الظلال) أو قد تكون خطوطا رميزة مشل وظيفتها عندما يكون التمميم وميلتها لتنقل وظيفتها الخط هو نقل الحركة مباشرة كما وطبيعة الخط هو نقل الحركة مباشرة كما نتبعها، فقد يكون الجاه الخط مستقيما أو ماحياء منفسلا أو متداه (١٤).

ويستطيع الخط أن يجعل العين منحرفة إلى أعلى لتمطى الشعور بالعظمة، وقد يدفع العين إلى أسفل



ليمطى الشعور بالانقباض والحزن، والخطوط المنعنية دائما خطوط حركة منحيات عاطفية مندفعة سريعة تمثل الطبيعة القاسية كأنها تعطى الإحساس بالمنف والشره، كأنها ضربات سياط، وقد استخدم الرومان الخط المنحني في الكثير من الأواني والتماثيل، والخط المنحى . في الطبيعة نراه في خطوط كثبان الرمال ويحمل معنى الأرفة.

فإذا درسنا آنية رومانية من الأوانى ذات الرقبة الضيقة والأيدى الصخيرة، التى كنانت تستحمل فى حفظ الخمور وأنواع الزيوت، نجد المهارة الرومانية الخطية، ونرى الخط الخبارجى ينحنى برقمة على شكل الآنية ليتجاوب هذا الخط الخارجى مع الانتفاخة الرقيقة لجسم الآنية (ش ٧) (أم ب).

إن للخط دلالات كثيرة؛ فهو يوصف حدًا يفصل بين المتناقضات الموت والميلاد، الليل والنهار، ويوصف رمزاً يفصل بين الإرادة واللاإرادة، بين المعلوم والمجهول، بين الوجود والعلم، بين النهائية واللانهائية.

لقد بنيت فلسفة التصميم على الصراع بين السالب والموجب وبين السالب أشكال إيجابية تتحداه بوجودها، هذا إلى جانب التعبير المطلق عن الحركة والسكون من خلال الوحدة الساكنة والوحدة الحركية. وهناك نوعان من الوحدة، وحدة ساكنة تظهر في التكوينات الخطيسة في الخلفية التشكيلية، وهي سلية وغير فعالة وتعتمد على الخطوط المتكولية، ينما تكون الوحدة الحركية (كرسى كاليجولا) حاسمة وحية وفاعلة ومتدفقة الحركية (كرسى كاليجولا)

والصراع في الفنون الفراغية هو ذلك التوتر البصري الذي ينتج من الفراغات أو المسافات الفاصلة بينها، أو من اختلاف ألوان العناصر، أو ينتج عن التباين وملمس السطح (كرسي كاليجولا الناعم اللامع والخلفية الخشنة الماهمة)؛ فهو سد باختصار سد ذلك المصراع الذي ينتج عن التنويع في خصائص الوحدات البصرية.

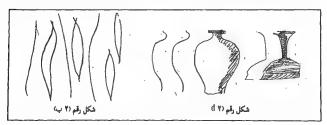
والتباين هو إحدى الوسائل التى تعمل على سيادة جزء على ما حوله (القمر). والسيادة عن طريق الملمس تتضح إذا وجدت مساحة ماساء صغيرة وبجوارها أخرى كبيرة خشنة الملمس، إذ سوف تسود الأولى، هذا إلى جبنية أن الجسم المتحرك يسود في الفراغ الساكن، أن أن السيادة تتحقق هنا عن طريق الحركة والسكون. إن طابع التصميم وتميزه بنيمان من فهم المصمم وإحساسه بالخط وقيمته، وبالقيم السطحية وباللون وقيمته، واختيا والشكيل عليه بعجال الليف أكد أن الخامات عصد وقيمها السطحية بإنكارات عنة، مع العلم بأن اختيار وقيمها السطحية بإنكارات عنة، مع العلم بأن اختيار الخامة خاضع للوظيفة.

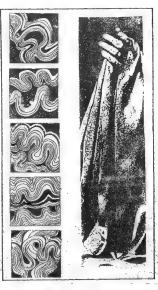
ودراسة الحركة في القصاش التدلي والقيم الخطوة المنحنية تؤكد ليونة الخاسة ورخاوتها، ونرى خطوط الظلال أكثر كشافة من الخطوط المضيعة الأخرى، فالخطوط تتجمع بعضها مع بعض لتكون ساحات من الظل، تعطينا ذلك التأثير بترزيع الظلال والأضواء في تكوين الشكل؛ حيث تتجسم فيها الحيوية تتيجة للنياين الموجود بين الظل والضوء، وننيات القصاش الأفقية للتهدلة إلى أسفل برخاوة تسق وحركة الأجبام الرأسية، خطوط كرسى كالبحولا أو السطح الأملس واتحناءات الخطوط توافق وخطوط ثنيات القصاض الشمائي.

إن الخطوط الحازونية على الخلفية الكواليس والبراتع تعطى تأثيراً ظلياً، حيث يلقى الشكل ظلا ثابتا قويا يعطينا الإحساس بالقنضاء والقنموض النائج عن الظلال وعن طبيعة الجو الموجود في الفراغ المسرحي. وتعبر هذه الخطوط والخلفية عن الطابع الرمزى لخشونة السطح التى تتميز به هذه الخطوط الجانة.

لقد كان عدف المصمم إيجاد الإحساس بالمسافة وبالحركة والملمس والشكل والتعبير عن القيم اللعنية والمريخة والملمس والشكل والمرافقة والفضاء خلق الاستدارة والشكل وأله الوضع الأصامي للألوان المساحدة، وخلق الشكل من حالا الانتقال التعريجي من الضوء إلى انظل مع إعطاء الاحسساس العنيف والاضطواب يحسركة الخطوط والمسها.

فالتكرار والتغيير المتوالى يؤثر على إحساس الإنسان، ويحدث هذا التكرار في حالة المد والجلر، والخلايا دائمة المحركة سميا وراء التجدد والنمو، ونعن نحس بحركة إلقاعية عندها التخلوط للمحية وؤنا أضيف التدرع إلى المحلوط للمحية وؤنا أضيف التدرع إلى الحركتيمة، وصنما يبدأ البخط في الاستمارة تبدو حركة الإيقاع أكثر نشاطا، حتى لتبدو المراغات متغيرة كلما ظهرت الأحماق بين الخطوط، إن مهدأ الاستصرار والتماقب يساعد على إيجاد حركة تكسب التصسميم





من الحركة مع غيرها من القيم التشكيلية إلى جانب جمال الخط في حد ذائه، فالخطوط من خلال حركة القماش المتعلى المتماوج وأنسياب القماش الطائر في الهواء يحدثان منحنيات وتموجات منطلقة من غير قيد. ومن هنا كان جمال الحركة للخط الذي ينحني على الأرضية الرمادية والسوداء الممتزجين في الخلفية العساعدة المتماتقة المتماوجة، وجعلنا نحى بلذة مصلوها حركة الخطوط وهي تتناغم، إنه نوع من الاندفاع حركة الخطوط وهي تتناغم، إنه نوع من الاندفاع الحسى الباطني. ويتكار المنحى نفسه مرات عدة يمكن أن نشعر بالتعب والإجهاد.

وللخط قيم ومدلولات كثيرة ناتجة عن حركته؛ فهو يمثل اندفاعا أو انفلاقا مع مرونة الخطوط وصدوث التباين مع ملمسها الخشن. إن الخط المنحى هو خط مستقيم أصلا ينحى لإعطاء قدرة بصرية . فالقوم والدائرة هما الخط المستقيم في حالة الالتفاف حول نفسه، في جملة تشكيلة قادرة على الإثارة الفكرية.

والإيقـاع يعنى تكرار الخطوط أو المساحـات، مكونا وحـدات قد تكون مـتـمـاللة أو مـخـتلفـة أو مـتـقـارية أو متباعدة. وتقع بين كل وحدة وأخرى مسافات، وهكذا نرى للإيقاع عنصرين يتبادلان أحدهما موقع الآخر على دفعات تتكر، وهذان العنصران هما:

الوحدات (الخطوط) وهي العنصر الإيجابي.

والمسافات وهي العنصر السلبي.

ودون هذين المنصرين لا يمكن أن تتخيل إيقاعا، سواء في فنون فراغية أو زمنية، فالعنصر الإيجابي في الإيقاع المرسيقي يتمثل في «الصوت» والعنصر السلبي يتمثل في فترة «الصمت» التي تعقبه، وفي الرقص تعتبر الحركة عنصرا إيجابيا والثبات عنصرا سلبيا.

إن اختيبار الخاصة للستائر والكواليس والبراقع بتشكيلاتها تحت الأضواء مما يخلق عالما موحيا يصاغ منها المرض المسرحي. وهذه الخامة يبجب ألا يقتصر الجمال فيها على الشكل فقط، بل يجب أن يتجاوز الشكل إلى كيان المادة نفسها.

لقد تم اللجوء إلى خامة محلية توفر فيها عناصر تعييرية وجمالية (التل) و(الحبال الليف)، وأتاحت قدرة هذه الخامات على التمامل مع الإضاءة فرصة لتحقيق تشكيل فني يعطى دلالات بصرية في الفراغ للسرسي، يقصد صياغة عرض مسرحى قائم على حركة الخامات والأشكال تحت الإضاءة وبهادف إثراء الإمكانات الششكيلية في الهدورة المرئية المسرحية، وتوصيل الاضطراب والقائي إلى المشفرة بين، وهذا القلق المطلوب ينبع توصيله، أساسا ، من التيمن من أن الإنسان محاط بعوالم من الألغاز والأسرار. لذلك، جاءت الأسطح خشنة

يها تأثيرات الرطوبة والتشقق، وذلك باستخدام خامة قماش التل التي تعطى الإحساس بالضبابية، خاصة أنها مصبوغة باللون الرمادي، وقد وضعت عليها تشكيلات حبال الليف بخطوط حازونية متكررة.

إن تبادل الشكل مع الأرضية في الخلفية يحدث خلطاً بين الخطوط وأرضياتها، فأحياناً تظهر الخطوط كأشكال وأحياناً أخرى تظهر كأرضيات، وفي هذه الحالة تقوم الأرضيات مقام الأشكال، ويتوقف هذا على عملية الإدراك، فالخطوط الليف الخشنة تشاهد على أرضية ومادية أو سوداء، ولكن يمكن أن يتحول هذا الشكل إلى أرضية، وتظهر الأرضية السوداء كشكل الركا أرضية الشوداء كشكل الركا أرضية الشوداء كشكل الركا كشوف غائرة (ش٣).

إن الذبلبة التى مخدت عادة بين الشكل والأرضية، خمل الإدراك عملية مبهمة وتخدث تداخلاً بين الشكل والأرضية. والترديد أو الإيقاع بالخطوط المتكررة المنحية الحارونية يعطينا ترديداً وذبلة مستمرة (ش٤).

واستخدام الحبال الليف يسهم في عمل تشكيل بارز وغائر، فالحبال المتوازية والمشدودة تبدو كأمواج متلاحقة. وينساب الخط وينحني في الفراغ كما ينساب الصوت عبر الصمت؛ والخطوط المنحنية التي تميل تقسم لنا المساحة الخلفية إلى مساحات ينحرف بعضها عن بعضها الآخر، وهي دائماً تعطينا الإحساس بالحركة، كأن المساحة الخلفية فراغ تتحرك فيه هذه الخطوط وتندفع. إن هذه الخطوط تقتحم الفراغ المسرحي وتشكل حائطاً هشاً ذا بعد في العمق الفراغي؛ فنرى نسيجًا يعطينا الإحساس بسطح ممزق في الفراغ المسرحي أو بخطوط تتصارع مع الفراغ بخشونة ملمسها. إن المبالغة في خشونة هذه الخطوط تتم للإعلان عن الثورة المكبوتة والقيود؛ إنها إنعكاس للملمس الخشن للحياة والضيق بكل ملمس ناعم زائف. إن هذا التــمــزيق بالخطوط الحازونية رد فعل طبيعي؛ نوع من الاحتجاج. إنها المناخ الخاص بكالينجولا وعلاقته بالمجتمع الذي حوله؛ إنها حوائط وهمية واهية، رمز لحياة الإنسان.

إن الدرجات القائمة والفاتحة ذات أهمية جمالية ونفسية، وتتغير هذه القيم من وقت إلى آخر بتأثير الإضاءة الساقطة عليها وتأثير ملمس السطح، فالملمس الناعم يتجب الظلال (كرسي كاليجولا)، في حين يساعد الملمس الخشن على ظهرر الظلال (الخلفية التشكيلية)، وكرسي كاليجولا، من حيث هو كتلة، يتخلله فراخ لتحقيق تأثير مرثي وإحساس بالتنفس لهام الكتلة من خلال الفراغ.

وتعتمد لغة التعبير في اللون على عناصر التوافق والتباين والحدة والهدوء والبرودة والدفء، وهي العناصر التي تنشأ تتيجة تفاعل الألوان بمضها مع بعض في التكوين المام.

وقد التزم الصمم فى تصميمه للملابس بمفهوم الشخصية المسرحية بما هى مجموعة من الدلالات البصرية، وبما هى شكل متحرك أمام المنظر المسرحى، والشخصية المسرحية مجموعة من الدلالات البصرية ترى



على حشبة المسرح انطلاقا من اأنص وأداء الممثل الذي لا يمكن فصله عن الشخصية. والفن المسرحي تكتسب فيه الدلالات بعداً خاصاً، ويستخدم أكثر من مجموعة من الملامات منها اللغوية والسمعية والبصرية.. إلغ. والكلمة التي ينطق بها الممثل عن طريق نبرة المسوت تتغير معانيها مع حركات الجسم والوجه والبدين التي تؤكدها أو تنفيها من خلال المظهر الخارجي، والممقات، والحالة النفسية، وماضى الشخصية، وعلاقاتها السابقة والحالية بباقي الشخصيات (عداء، متافسة، صداقة، حب. إلغ).

ومن أهم الدلالات البصرية المميزة والمكونة للشخصية داخل الفراغ المسرحي ملابس الممثل وحركته. فالملابس المسرحسيسة تدل على من يرتديها (الجنس، الوضع الاجتماعي، الجنسية، الشخصية؛ تاريخية أو معاصرة، الوضع المادى، السن... إلخ؛ فالملابس المسرحية طريقة اصعلاحية لتعريف الفرد كما تدل على المناخ والفترة التاريخية... إلخ.

وتأمى دلالات المركة بعد الكلمة في حركة اليد، أو الساق، أو الرأس، أو الجسد كله، للتعبير عن الأفكار، وهي اصطلاحية أيضاً.

وهناك مجموعة من الدلالات يخلقها جسم الممثل في الزمان والمكان، وترتبط بتنقل الممثل داخل الفراخ المسرحي والأماكن التي يشغلها بالنسبة إلى الممثلين الآخرين، والإكسسواوات، وعناصر المناظر التي هي وموز لها دلالة ممروفة أو معنى مهين في مجال التجرية الإنسانية المحسوسة والمتوارثة. والرمز يصبح أداة للإيحاء بممان قد يصمب التعبير عنها بأية وسيلة أخرى، كما يصبح وسيلة لاستشفاف المعاني خلف المظاهر الحسية المنبوة.

إن ملابس الممثل وحركته جزء عضوى من التشكيل الكلي للعرض المسرحي.

وعن الحركة يقول الخرج سعد أردش:

والحركة يمكن أن تلعب دورا رئيسيا في لحظات كثيرة، بمعزل عن الصوت، بحيث تتكفل وحدها بتصوير هذه اللحظات،

وهِ على أن لحظات الصمت عند الممثل قد تكون أهم يكير من لحظات الحوار والحقيقة أن لحظات الصمت عند الممثل بوجه عام ليست صممتاء بل إنها تتضمن كلمة غير متطوقة (۱۵۰۰).

لذلك، جساءت الملابس دالة على من يرتديهسا. والمشاون بملابسهم أهم عناصر التشكيل في فراغ خشبة المسرح، وذلك بتحركاتهم المستمرة، فالحركة هي أقدر الدلالات للتمبير عن الأفكار بعد الكلمة.

والدلالات الحركية بعضها يصاحب الكلمة أو يحل محلها، وهذاك حركات تعبر عن المشاعر والانفعال. وهذه الحركات تحدث في قراغ ذى ثلاثة أبماد، وفي حيز زمني. وهذا وذاك لابد من مراعاته عند تعسميم الملابس. ورض (كاليجولا) استلهم لمصمم فكرة والموجةة الرومانية الواسعة وما غتويه من خطوط وقيات عند التفاقها على الجسم(ش). والطوجة هي قطعة من القصائن تعتمد على المف حول الجسم، وهي ملبس عناصر الملابس الرومانية، كتحقيق إمكان التشكيل في عناصر الملابس الرومانية، كتبحقيق إمكان التشكيل في الألوان في مستويات المسرح، فرى الملابس الأوانها فتسرك بالمحمق والفراغ بتدرج الألوان في مستويات المسرح، فرى الملابس الأوانها في مسحة رومانية مؤكدة في المقدمة، كشكل يتحرك، والألوان المناظر في المؤخرة كأرضية بهدف إيجاد حالة مبادلة مستمرة بين الشكل والأرضية.

ولاشك أن الشئ يتميز بضده. ووجود زى كاليجولا الأسود إلى جوار أزياء الأشراف الفائخة متنوعة الألوان، يدعو إلى التساؤل الذي يستهدف تفسيرا، وهكذا يتكرر للموقف بالنسبة إلى وجود الحركة والجمعود والإظلام

والتنوير والضخامة والضالة وهدوء شخصية وتمرد أخرى... إلخ.

أما بالسبة إلى الإضاءة، فإننا نرى أبجلية هله اللغة موزعة على الألوان الضوئية المختلفة، الممزوجة منها والصريعة، وعلى الدرجات المتفاوتة بين السطوع والضوء الخافت المزرق، إن لغة الضوء لغة وصفية وهذا تأكد في إضاءة القمر المتغيرة مع كل مشهد.

فالضبوء، بوصفه لفة، قادر على أن يستقل عن الأشياء القائمة على خشبة المسرح لكى يتحدث بلغته الخاصة، فيستطيع الضبوء أن يقول ما يدور في عقل كاليجولا دون أن نرى عناصر هله الأحداث، ومشال ذلك إنمكاس الضوء على كاليجولا بعد موت دروزيللا.

إن الإضاءة في هلما العرض الذي قلم على مسرح سيد درويش بالقاهرة استطاعت أن تدعم الجو العام لكل مشهد، وللعرض المسرحي بصفة عامة، وهذا للأسف لم يتحقق في العروض الثلاثة الأولى في دار الأوبرا، نتيجة ضيق الوقت الخصص.

وبرغم قلة الإمكانات في مسرح سيد درويش بالهرم، إلا أنه قد استخدم التأكيد عن طريق الإضاءة كثيراء وذلك بزيادة كمية الفرو الملون المركز على الشخصية، مع تقليل أهمية بعض الشخصيات عن طريق إنقاص كمية الضرء المسلطة عليهم. وهذا يظهر بوضوح في مشهد بيت شيها عند دخول كالبجولا.

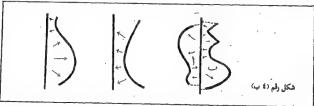
لقد استخدمت في هذا المرض الإضاءة العامة والإضاءة النوعية في مناطق معينة: هذا إلى جانب

إحداث العمق بالإضاءة عن طريق الضوء والظل، مثل سقوط الضوء على عنصر من عناصر التكوين (كرسي كاليجولا) ثما يجعله يميز ويتأكد في الفراخ المسرحي، أما الظلال في قطمة القصمائل الملالاة، من أعلى خشبة المسرح فنراها بسبب الظلال الناتجة من لتيات القماش تتضاعل في الفراغ المسرح.

إن إدراكنا المناظر والملابس المسرحية تحت الإضاءة، هو تنيجة بجموعة إحساسات وصلت إلينا من الصور المركبة المسرحية المتغيرة: (إحساس بالتشكيل+ إحساس بالنقل+ إحساس باللون+ إحساس بالملمس+ .. إلىه)، ثم تنضم هلمه الإحساسات بعضها إلى بعض، وتترجم في عملية الإحراك على أنها منظر مسرحي لعرش كاليجولا مثلا... إلخ.

ويمكن تخشيق السيادة عن طريق الإضاءة وإعطاء الأهمية والأولوية للفت النظر إلى شيء ما، وهذا تختق في السيادة للقمر بأن نال من الإضاءة قدرا يويد نسبيا عما يجاوره من خطوط، فظهر شديد النصوع بالنسبة إلى ما حوله.

وإذا اعتبرنا الإضاءة عنصر إيجابيا، فإن الظلال هي المتابل السلبي لها. ويمكن مخقيق التوازن عن طرفق الإضاءة بوجود أماكن أكثر استضاءة تقابلها مناطق المظلال، مع الرضع في الاعتبار أن المساحات القائمة تمثل في الواقع ثقلا في مجال الإدراك البصري، وتخقيق التأثير الدرامي بالضوء (الجور) يؤمم إلى الحزن والبورة في بعض المشاعد والخفة والدفء في البحض الأخر، مع





الوضع في الحسسبان أن تؤثر الظلال في الإحساس بالمسافة. لقد اعتمد الخرج بالمصمق القراع والإحساس بالمسافة. لقد اعتمد الخرج سعد أردش في إخراجه على انساع خشبة المسرح وتغيير الإضاءة فيهما من مكان لمكان، وبذلك يمكن عرض مشاهد متتالية عدة، فتارة تركز الإضاءة على كرسي كاليحولا، ثم تركز على المنضدة في بيت شيريا.. وهكذا، وكل هذا التغيير في المشاهد لا يعتمد إلا على إظلام جزء من المسرح وتركيز الإضاءة على الجزء المراد في الفراغ المسرحي. وقد استخدم الخرج سعد أردش أحبوة السحاب الصناعية ليؤكد وجود القصر بوصفه مستحيلا، ولخلق المناخ الضبابي العام الإثارة الخيال، وتهيئة المناخ لتحريك كوامن العقل الباطن.

إن العنصر الأساسى الذى تبنى عليه تجارينا العملية أو خبراتنا فى الحياة هو المبورة المامة، أى أننا ندرك من الأشكال صورها المامة، لا مجرد أحاسيس منعزلة ناشفة عنها. إن المتضرج يدرك الصورة المرثية للمسرحية كلها يوصفها وحدة لها كليتها وتميزها، ومشاهدتنا مشهدا مسرحيا لا تمكننا من وصفه وصفا تاما بالحديث عما فيه من حوار وخطوط وألوان، ولكننا نصفه بوصفة كلا لا يتجزأ له صورته الكاملة ووحدته، فالذى أدركناه هو صورته الكلية. كللك، فإن الإدراك يتأثر بالمجال الكلى الذى ندرك فيه الشكل المراد إدراكه.

والمدرك _ فى هذه الحالة _ يعد جزءا من الجال، ويتكيف على حسب طبيعة الجال، وعلى سبيل المثال،

يظهر اللون الأحمر في ملابس سيزونيا في الفصل الأول أكثر حيوية، أما اللون الأحمر نفسه في ملابس كاليجولا فنجده يظهر أقل حدة، وذلك نجاورته للون الأسود. إن المثير هو اللون الأحمر، فهو يثير للينا إحساسات مختلفة. وهذا راجع للظروف الحسيطة أو للمسوقف الكلى الذي ندرك فيه اللون الأحمر، فالموقف يثير إحساسنا كما يغير في إدراكنا لمنى الشكل المدرك. إن مبدأ أنسبية يتحكم في إدراكنا للشكل الواحد، عندما يتغير الموقف الكلى الذي يدرك فيه هذا الشكل.

وعملية غويل الكل المدرك إلى شكل وخلفية تتوقف على عوامل كثيرة، منها الانتجاء العقلى الكلى العام. ويتصير كل من الشكل والخلفية ببعض المصيرات؛ فالشكل بميل إلى البروز من خلال تفصيلاته والخلفية تعيل إلى النوارى، وهى ذات طبيعة إجمالية. وأحيانا يعدن تدبله فى الإدراك فى الحركة التبادلية بين الشكل والخلفية، كما أن هناك حالات يعدن فيها الشكل والخلفية، كما أن هناك حالات يعدن فيها بما هى أشكال، وأحيانا أخرى تظهر ووسان ظهر الأشكال، ويتوقف هذا على عملية الإدراك.

إن فلسفة الفن عند كامى ارتبطت باتجاهه الفلسفى العام؛ فكامى يربط الفن بالموقف المستافيزيقى للإنسان، ويقر أن الموجود البشرى، فيلسوفا كان أو فنانا، لابد من أن يواجه والعبث، السائد في الكون، بما لديه من حرية، وتمرد، وقدرة إيداعية. وفيس الفن في جوهره سوى تلك المحركة التمردية التي يقوم بها الإنسان لرفض الواقع، وخلق عالم جديد يجد فيه ما ينشده.

ويؤكد كامى على مبدأ «التطبيع الأسلوبي - Sxyl ولوكد كنامى على مبدأ «التعاشات أسلوبا و sization و ذلك المبدأ الذي بمقتضاء يغرض الفنان أسلوبا على المادة التي يمارس نشاطه فيها. ويعنى كامى بذلك أن ثمة شيهن أساسيين في كل إبداع في، هما: المواقع من جهة، والمذهن الذي يطبع صورته على المواقع من جهة أخرى.

إن فن النحت، في رأى كامى، أعظم الفنون وأشدها طموحا؛ فهو يسمى إلى تنبيت الممرو الإنسانية العابرة، أو تخليد الشكل البشرى الزائل، فوق الأبعاد الثلاثة، خطوط الأجسام العارية، والنفوس المضطرية بحصى القلق والتوتر الباطن والحركة المستمرة. ويتحدث زكريا إيراهيم عن دور الفن بالنسبة إلى كامي فيقول:

ورأخيرا يقرر ألبير كامى أن الفن يعلمنا درسا
هاماء ألا وهو أن الإنسان لا يمكن أن يظل
أسيرا للمالم، بل هو لابد من أن يصرد على
المالم لكى يملو على المالم، كسا أنه في
حاجة أنها إلى الانفصال عن التاريخ بوجه
من الوجبوه من أجل الحكم على الساريخ من
فضلا عن أنه لابد للإنسان أيضا من أن يعمل
على التحرر من المعيورة الطبيعية، لكي ينشر
على التحرر من المعيورة الطبيعية، لكي ينشر

وخشية المسرح مساحة أو حير مكانى تلعب فيها الفنون التشكيلية دورا كبيرا في تشكيل هذا الحير وسياغته، ويستمد المسرح في القرن المشرين أهميته من كونه عرضا مسرحيا، والرؤية التشكيلية للعرض المسرحي غير المسرح من أسر ديكورات جغرافية وتاريخية ظلت تقيد المسرح لسنوات طويلة، وتعطى فخامة يصنمها الخيال والإيحاءات والرموز التي تتولد من تزارج المعاني بالخطوط والأسطح والكتل والألوان والملابس والإضاءة.

لقد حاول المسمم أن يجمع كل الأجزاء الداخلة في تكوين الصورة المرثية للمسرحية، في عرض (كاليجولا)، في علاقات تظهر فيها وحدة لها تأثير جمالي متميز، لقد جاء التصميم لمناظر وملابس هذا العرض المسرحي مطابقاً لفلسفة النص الدرامي وللرؤية الإخراجية.

إن افتتاح الفرقة الأكاديمية المسرحية لأكاديمية الفتول بمسرحية (كاليجولا) جاء حدثاً جديداً في المحركة المسرحية للمسرية، وخلق جوا عاصفا من الجدل والمجوار، أعطى للفرقة اصدارة الفرق المسرحية المصرية في عام 1991،

العوامش

- 1 ... ألبركاني _ كاليجولا .. تعريب رمسيس يونان _ الهيئة للصرية الدامة للكتاب _ ١٩٨٧م (ص.٤).
- ٢ كاليجولا مرجع سابق (ص ٤١).
- " ايراهيم حمادة _ معجم المصطلحات الدوامية والمسرحية _ دار المارف _ ١٩٨٥م (ص ١٩٢،١٩١).
 كاليجولا _ مرجم سابق _ (ص ٥٥،٥٥).
 - ة ـــ فاليجولة ... مرجع سابق ـــ (ص ١٥٨). ٥ ــ كاليجولة ... مرجع سابق ... (ص ١١٥).
- " _ عبدالواحد لؤلوة _ موسوعة المصطلح النقادي (من ٥٨١) _ دار الرشيد _ الجمهورية العراقية .. ملسلة الكتب الترجمة (١٢٠) (ص ٥٨١).
 - ٧ _ جون كروكذاتك ــ البير كامي وأدب التمود (١٧) ــ ترجمة جلال المشرى ــ الهيئة المُسْرية العامة للكتاب ــ ١٩٨٦م (١٧).
 - ٨ = فؤاد زكريا آراد نقامة في مشكلات الفكر والثقافة الهيئة المسرة الدامة للكتاب ١٩٧٥م (ص ٣٩٦).
 - ٩ _ سامية أحمد أسعد _ في الأدب الفرنسي المعاصر _ الهيئة المسرية العامة للكتاب ١٩٧٦م (ص ٢٣٨).
 - ١٠ ـ ألبير كامي وأدب العمود .. مرجع سايل ... (ص ١٧٤).
 - ا ۱ ... سند أرفش _ محاور لوتكار في تكوين ألمثل _ مجلة الفن للعاصر _ الجملد الأول (٣٠ ٤) ربيع وصيف ١٩٨٧م (ص ٤٤). ٢ . ـ أمير كامي ولدب الصدر _ مرجع مابل _ ح ص ٨٧.
 - ١٣ أوديت أصلان فن المسرح، ترجمة سامية أحمد أسعد مكتبة الأنجلو للصرية يونية ١٩٧٠م ج ١ (ص ٤٠١، ٢٠٤، ٢٠٥).
- 14 برنارد عابرز _ الفعون التشكيلية وكيف تطوقها ترجمة سعد التصوري، سعد القاضي مؤسسة فرأتكين المطباعة والنشر _ القاهرة _ ليويورك _ ١٩٦٦م (ص
 - ١٥ _ محاور ارتكار في تكوين المعل _ مرجع سابق (ص ٤٩).
 - ١١ زكريا إيراهيم .. فلسفة الفن في الفكر المعاصر .. مكنية مصر .. دون تاريخ (ص ٢٧٦).





مسرحية اللعبة

الكفاية النصية واستراتيجية الأداء المسرحى

عواد على *

إذا كان من حتى الخرج المسرحي أن يجرب في عمله الإبناعي، ويبستكر أشكالاً جسديدة، ويقسدم وؤى، ومقاربات، ومياغات مسرحية غير مألوفة، تشمل عاصر المرض المسرحي كلها، عقيقاً لنزوع ذاتي، أو ثقافي عام، فإن من حتى الناقد المسرحي، أيضاً، أن يجرب، في قراءته النقدية للخطاب المسرحي، مستشمراً معطيات المناهج النقدية، والعلوم الإنسانية الحديثة، الإنتاج خطاب نقدى يتسم بالجدة والحدالة، مخقيقاً لنزوع مماثل لنزوع.

وفيما يأتى محاولة نقدية متواضعة جرّبت فيها استثمار بعض معطيات النظرية التوليدية التحويلية في علم اللغة (أو الألسنية)، وتطبيقها على قراءة عرض مسرحي تجريبي.

* ناقد وباحث مسرحي، وأستاذ جامعي عراقي.

النظرية التوليدية التحويلية

هل يمكن، اعتماداً على النظرية التوليدية التحويلية في علم اللغة **، اعتبار النص المسرحي بنيةً عميقةً للمرض توجد فيه بدور الإخراج ؟

وبتمبير آخر: هل يمكن، في ضوء هذه النظرية، أن ننظر إلى النص المسرحي بوصفه مكوناً أساسياً يشتق منه العرض، أو الإخراج مكوناً تحويلياً؟

لائك في أن الإجابة عن هذا التساؤل ستتحكم بها عملية التحليل التي سنقريخ بإجرائها لبسنية نص (اللمبة)** وينية التحويلات التي أنجزها الإخراج في العرض المسرحي.

وقبل البدء في حملية التحليل، لابد من الوقوف على المسائل التى انتخبناها من النظرية التوليدية التحويلية، لنستطق بها العرض، وتكشف بعض مستوياته السيميائية. تقوم هذه النظرية على مجموعة مفهومات أساسية التخيا منها مفهومين، فقط، هما:

الكفاية اللغوية، والأداء الكلامي.

٢ ـ البنية السطحية، والبنية العميقة.

بافتراض توافر وشائج بنائية بينهما وبين تجربة (اللعبة)، بمكونيها (النص الأدبي، والعرض المسرحي).

١ – الكفساية اللغسوية، والأداء الكلامى: يمسر تشومسكى، مؤسس النظرية، بين الكفاية اللغوية؛ أى الموسسة النظرية، بين الكفاية اللغوية التي تتيح الموقة الضمنية لمتكلم اللغة المثالى بقواعد لفته التي تتيح له الشواصل بوساطتها، والأداء الكلامي؛ أى طريقة استعماله الكفاية اللغوية بهدف التواصل في ظروف التكلم الآلية، أو ضمن سياق معين.

وينجم عن هذا التمييز اعتبار الأداء الكلامي بمثابة الانمكاس المباشر للكفاية اللغوية (١١).

٢ - البنية السطحة والبنية العميقة: يعتمد تشومسكي مستويين للراسة جمل اللغة ؛ فيميز بين البنية السطحية ؛ أى البنية الظاهرة عبر تتابع الكلمات التي ينطق يها المتكلم، والبنية العميقة، أى القواعد التي أوجدت هذا التتابع، أو البني الأساسية، التي يمكن تحويلها لتكون جمل اللغة. وهذه القواعد، أو البني الأساسية، تبين تكوين الجمل في مستوى أعمق من المستوى الظاهر في عملة التكلم (٢٧).

وينجم عن هذا التحييز، بين البنية السطحية والبنية السميشة، إدخال المكون الدلالي في صلب القواعد التوليدية والتحويلية، واعتبار المكونين الدلالي والصوتي تفسيريين.

اللعبة بوصفها كفاية نصية

إذا كانت الكفاية اللغوية تقوم على مجموعة أسس ضمنية كامنة تقود عملية التكلم، فإن نص اللمبة يقوم، أيضا، على مجموعة أسس، أو عناصر درامية أو وحدات سيميائية، تتكون من: الفعل، والحوار، والشخصيات، والحبكة، والصراع، والإنسارات الزمانية وللكانية

والسمعية. ولايمكن اعتبار هذه الكفاية النصية كتابة جامدةً ونهاتيةً، بل هي تعبير لايتحول إلى وخطاب، إلا عبر استخدام مشهدي لإيصاله. أي بجعله مجموعة صور مرئية بوساطة إنجاز صيغ مشهدية إضافية مبتكرة. وكما هي الكفاية اللغوية، تقود الكفاية النمية عملية الأداء، أو الإنجاز المسرحي، بوصفها الجسد الذي تنبثق منه الرؤية الإخراجية. وترتبط هذه العملية بظروف إنجازها، أو تخققها، وارتهانها بها؛ ونعنى بالظروف هنا العناصر المادية والتعبيرية التي تدخل في العملية الإنتاجية المتحكمة في العرض، فقد تعدل طريقة تقديمه، أو يجرى عليها بعض التغييرات إذا ما نقل العرض من مكان إلى آخر، أو تغيرت عناصره السينوغرافية. ففي أثناء تقديمه على المسرح الرشيدة، ببغداد، محددت بنية العرض، ودلالاته المشهدية بمساحة الخشبة، والديكور المكون من زنزانة حديدية شبيهة بقفص ترويض الحيوانات، قابلة للصعود والهبوط، وسلالم خشبية بشكل معقوف تمتد من عمق الخشبة إلى يمين الوسط. وقد تغيرت طريقة العرض حين قدم على مسرح الغرفة الصغير في القاهرة ****، فتحولت الزنزانة إلى حلبة ملاكمة، وبدلاً من أن يجرى العرض على مسرح علبة أصبح يجرى وسط جماعة قليلة من المتلقين. واستبدلت طريقة موت شخصيتي (جاك) والفريدة إلى طريقة أخرى فقدت الكثير من شاعرية الطريقة الأولى ودلالاتها. وبذلك، يقى النص محتفظاً بكفايته وأسسه الدرامية، في حين تغير الأداء، أو الإخراج المسرحي، وتغيرت معه ملامحه السيميائية.

الْلِعِبة بوصفها بنية عميقة (المكون الأساسي):

يشكل نص (اللعبة) تنظيماً للمسرحية على المستوى المجرد قبل حصول أية عملية يخويل، وبمعنى آخر بمثل النص ومكوناً أساسياً، قبل أن يُشتق منه ومكونا يخويلي، غير أن عملية الاشتقاق هذه ليست بمنزلة ترجمة للبنية الأصولية (العميقة) للمسرحية التي ينهض عليها المرض، وذلك لأن الأسس، أو العناصر التحويلية التي

يمتمدها الخرج في صياغة العرض (= البنية السطحية في نظرية تشومسكي) عقول الأنساق السيميائية للنص إلى أنساق أغرى بوساطة الاستبدال، أو الإضافة، أو الحلف، وهذا التحول هو أهم ما يميز الخطاب المسرحي عن غيره من الخطابات الفنية. يقول مؤلف النص الكاتب الفرنسي بيمر رودى:

المقد أوحيت لى فكرة المسرحية يوم كتت جالساً أنا وصديقى رتشارد فى أحد المقاهى، وحكى لى عن قصة وقمت فى سجون أمريكا، وما يلاقيه السجناء من علاب ووحشية، من طرف الحراس، والسلطات الأمريكية، (⁽⁷⁾.

وعلى الرغم من أن هذا الإطار المرجمي لايعنينا في استنطاق النص، فإن ما كتبه المؤلف بوصفه بنيةً عميقة يقوم على الثوابت النصية الآتية:

١_ التمييز العنصري.

٢ _ مادية النظام البوليسي.

٣ _ ثنائية اللعب/ القتل.

\$ _ ثنائية الحب/ الكراهية.

تناثية الجوع/ الشبع.

٦ _ زنزانة تقليدية (مكان محدد).

٧ ــ موت تقليدي (داخل الزنزانة).

٨ ــ زمنان (تفصل بينهما ستة أشهر).

٩ _ ملاكم، ولاعب سيرك، وحارسان.

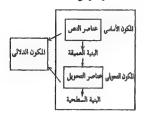
 ١٠ إشارات مقتضية للحركة والإضاءة والحالة النفسية.

١١ ـ غياب كامل لإشارات الزى والموسيقى واللوازم.

ويمكن اعتبار هذه الثوابت علامات تحتوى بذور العلامات المشهدية في المكون التحويلي. وبذلك تصبح عمالية توليد معطيات العرض المرثية

والسمعية سطحا لامتناهياً من البنى الإخراجية المضافة، أو المبتكرة، أو المستبدلة، أو المطورة، أو المرجعية كما في الشكل التالي:

المكون التركييي



اللعبة بوصفها بنية سطحية (المكون التحويلي)

يقدم المكون التحويلى الذى يقف وراءه الخرج فاضل عليل غيرية سهمة في سياق القراءة الإبداعية للمكون الأسلى للمسرحية. وتكمن أهمية التجوية فيما عمد إليه المستوية المتحويلي من القضاء على قاعدة المعقولية، أو مشاركة الواقع السائدة في المسرح التقليدي، وكسر النظام الشفري القائم، وتوسيع أفق المسلامة والرائها بإمكانات وإبماءات جنيفة.

ولمل المناصر التحويلية التى يضمها الجدول الأمي كفيلة بإعطاء تصور واضع عن المكون التحويلي في هله التجربة، وتقديم الإجابة عن التساؤل الذي بدأنا به هذه المقارنة في الجدول التالى الموجود في الصفحة التالية.

الانغمار في لعبة التعارضات

يتميز المكون التركيبي للمسرحية (البنية العميقة + البنية السطحية) بهيمنة تعارضات درامية شديدة الإيحاء لتوالد بصورة تدريجية؛ بحيث تتحكم في نمو الصراع

أنواعها	المناصر التحويلية	ت
مستيفل	الزنزانة التي تحولت إلى قفص دائري كبير معلق بعارضة وقابل للارتفاع والانخفاض.	1
مضاقة	الأطر الثلاثة المدلاة في سقف المسرح، النان منهما يضمان دميتين إحداهما معلقة	4
	من قدميها، والأخرى مشتوقة، أما الإطار التالث نقد ظل فارغاً.	
مضافة	الأحلية المدلاة في السقف.	۳
مستبدل	زى السجينين الهملط بالأبيض والأسود.	4
مرجعي	زى المحارسين ذو الملون الأسود.	٥
مرجعية	مفردات لعبة السيرك.	٧.
مضاف	استخدام المايكروفون من قبل الحارس.	٧
' مداف	تقطيع الحدث وتوزيعه على أكثر من فترة زمنية.	٨
مضاقة	الإضاءة المركزة، والموقعية، والمفردة.	4
مضافة/ محلوقة	ا إضافة حوارات، وحلف حوارات.	١.
مستبدل	إضفاء العالم الشمولي على الصراع،	11
مضاف	إدخال الحارس الأول إلى القفص.	17
مضاف ٔ	توكيد العزلُ بين العارس الثاني وعالم السجن.	14
۰ مطور	خلق تواز في الحلم بين شخصية الملاكم (الفريد)، والحارس الأول.	14
مضافات	اللون البنفسجي الذي طغي على السجن في يناية المرض، واللون الأحسر الذي	10
	يرافق المشهد الأعير.	1
مضافات	الإبطاء والسرعة في استخدام المرسيقي والمؤثرات الصوتية.	15
مطورة	التحولات الساركية والإيمالية في أداء المطلين.	14
مضافة	والمفارقة والتضاد بهن امتلاء وجاك ووالفريد، بالأفكار والآمال والإرادة الإنسانية،	14
á.	والفراغ الذي يكتنفهما من كل جانب، (٤).	
مستبدل	التضاد بين قسر ممثل شخصية وجالته وطول ممثل شخصية وألقريده	11
مضاف/ مستبدل	الله على المنافعة الله الله الله الله الله الله الله الل	٧٠
	طريقة موت القريدة يخروجه من القفص، وهبوطه إلى أسفل المخشية.	

الدرامي وتصاعده، ونهايته المأساوية المتمظهرة بموت السجينين بوصفه خلاصا ميتافيزيقياء أو تخديا للمبة القهر والتجويع التي يمارسها الحارس الثاني/ السلطة معهما.

ألفريد/ جاك

وتتألف هذه التعارضات من: الأسود/ الأبيض الحارس الطيب/ الحارس الشرير السيرك/ السجن الصداقة/ المداء الضمف/ القوة اللعب/ الملاكمة الحرية/ العبودية الجوع/ الشيع العزلة/ الاجتماع الحب/ الكراهية الغالب/ المغلوب أنثوى ارجولي التآلف/ المشاجرة الحركة/ السكون الضوء/ الظلمة

> التقريب/ الإنشاء الفعل الفردي/ الفعل الجماعي

> > البنفسجي/ الأحمر

الارتفاع/ الانخفاض

الضحك/ البكاء

السرعة/ البطء الحلم/ الواقع.

الحياة/ الموت

وتبرز جدلية الحضور والغياب، أكثر ماتبرز، في المرض، متمثلة بتعارض السجن/ السيرك؛ فالأول بحضوره المادي الملموس يتمظهر عنصراً دالاً من ناحية إثارته اهتمام المتلقى، وهو ـ أيضاً .. علامة لاتشير إلى موضوعها: بل إلى علامة أخرى (تضمنية) ، لكونه مظهراً تشكيلياً لاينتمي إلى عالم المطيات البديهية، إنه علامة مؤشرية (Index) أعلامة رمزية (Symbol)، تشهر الأولى إلى الحيوان المروض، بفعل التجاور، أو التداعي العلى، وتدل الثانية على الإنسان المقهور أو المستلب بالإيحاء السريع، أو العلامة العرضية. ويشكل السيرك عنصرى الغياب والصورة الذهنية لفكرة الحرية المفقودة التي يتوق إليها ٤جاك٥، ويضحى من أجل أن يحصل عليها وألفريده.

وينتمى الزى الذي يرتديه السجينان إلى النسق السيميالي الذي يمثله السجن؛ فهو بخطوطه البيض والسود علامة مؤشرية لعنف معين من الحيوانات (الحمار الوحشي). وتخيلنا كلمة/ علامة «الوحشي» إلى صورة ذهنية تتعلق بموقف الحارس، ومن ثم موقف النظام الذي يمثله من الإنسان الذي لاحول له ولاقوة في الجنمع، وقد يأتي زى الحارس، والنجمة الملقة على صدره بمثابة الحافز الملامي لاستنطاق الخلفية الفكرية التي يحملها زي اجاك والفريد، وعلاقتها بالبنية القمعية لعالم السجن، والإيديولوجيا التي تتحكم فيه.

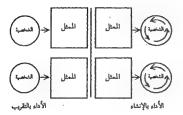
بنية أداء المثل:

يكشف أداء المثلين في عرض (اللعبة) عن بنيتين من الأداء:

١ _ الأداء بالإنشاء: وتميز به المثلان (عبدالجبار كاظم = ألفريد)، و(عبدالخالق المتار = الحارس الثاني). وقد تحسقق هذا الأداء برحلة المسئلين إلى داخل شخصيتيهماء والاتخاد معهماء أي تغيير ملامحهما الخاصة، وتبديل حركاتهما وتصرفاتهما؛ بحيث يمكن

الحديث عن تأليف أو تأسيس هوية جديدة هي هوية الكائن الوهمي المسمي بـ والفريد، ووالحارس الثاني،

٧ ـ الأداء بالتقريب: وتميز به الممثلات كريم رشيد وناجي كاشي. وقد تحقق بإعارة شخصيتي فجاك وفالحارس الأول، بعض بميزاتهما الجسمية والصولية؛ فسلاترحال هنا صوب الكائن الوهمي، كسأتنا هنا بالشخصية تسافر صوب المثل، والممثل لايغترب عن هويت، بل يتمسك بها (٥٠).



الهوامشء

- (ه») نظرية، أو مغرسة لنمية ألسام الملتوى الأمريكي نموع تشومسكي عام ١٩٥٧، وقد أحدثت هذه النظرية فهي الدراسة الملموية، لما أنت به من مفهومات لغوية جديدة لاكتكني بوصف عند من البني الملغوية وتصنيفها، بل تلعب إلى أيسد من ذلك، قضع النظريات (أو القواهد) الذي يمكن أن تتبأ بجمع البغي الملغية في الملغة التي تم غليلها ووصفها.
 - (***) للسرحية من إنتاج الفرقة القومية للتمثيل (بنداد) ١٩٨٨.
 - سيترفراقياء كامل عاشم. للوسيقى والمؤلزات الصوتية؛ هشام عبدالرحمن. (هفته) قام ضمن عروض مهرجان القاهرة العولى الثاني للمدرح التجهين، قابل (أغسطس) ١٩٨٩.

الإحالات،

- (١) الدكتور ميشال زكريا، الألسية: علم اللغة، المبادئ والأعلام، بيروت: المؤسسة الجاسية للشراسات والنشر والترزيع، ١٩٨٣، ٢٦١.
 - (٢) نقسه، ص٤٤٠.
 - (۲) مادی للهدی، دواتمیة الحدث وعیالیة الإعراج»، جریفة والقانصیلة (بنناه) ۱۹۸۸/۱۰/۲۹، ص.۳. (۵) جندالإله کمال الدین، والمرش، للمالجة الإعراجیة، لبية القتل»، جریفة والقانسیته، (بنداد) ۱۹۸۹/۳/۲۰ م.۳.



فى قطة فوق سطح صفيحة ساخنة

دراسة في النقد النماذجي

هانی مطاوع *

إن (قطة فوق سطح صفيحة ساختة) التي كتبها لتسي وبليامز سنة ١٩٥٥ مع واحدة من ذلك الطراز من المسرحيات التي تنحدر مباشرة من البناء الإيسيني، وهي المسرحيات التي تنحدر مباشرة من البناء الإيسيني، تكاد تكون حرفية للواقع اليومي، أو للأحداث الجارية في محاكس تماماء داخل عالم تكتفه الأسافير والرموز الكامنة في الفسمير الجمعي، فهذه المسرحية تؤكد ما الكامنة في الفسمير الجمعي، فهذه المسرحية تؤكد ما في أية مسرحية جيدة متينة البناءة أحدهما فوقى، في المنامين عني عقي عقي، أو بلغة الناقد البنيوي ناعوم في أية مسرحية حيدة متينة البناءة أحدهما فوقى، تشومكي بنية سطحية (Surface Structure) وبئية ملاحق الأخرى، ومن تضفيرهما معا كالمداة واللحمة في الأحرى، ومن تضفيرهما معا كالمداة واللحمة في

والإخراج بكلية الأداب _ جامعة السلطان قابوس.

النسيج تتكون ملامح العسورة الكاملة ويتضع معناها الكلي (17 ولريما كسانت المشكلة أو العبيب الأساسي لمرحية ويليامز (قطة فوق سطح صفيحة ساختة) ، هو نعو وتضخم بنيئيها إلى درجة كاد فيها أن تستقل إحداهما عن الأخرى، حتى إن اكتشاف الروابط والعلاقات الجدلية التي تربط هاتين البنيئين في هله المسرحية هو أمر شبه مستحيل على القارئ المادى وبالغ المعموية على المتخصص، كأن المسرحية مسرحيتان متكاملتان في حد ذاتهما، لكانيهما غايتها وعالمها، بل متخرجها أو قارئها أيضا.

والمسرحية الظاهرة في (قطة فوق سطح صفيحة ساختة) هي مسرحية هوليوودية خالصة، أى أنها من ذلك النبوع الذي تتلقفه ستوديوهات هوليوود على القور لتحيله إلى فيلم سينمائي، وهي أقرب إلى الساجا (Saga) أو الرواية النهرية متشعبة الروافد، أو يلفة التليفزيون الأميريكي أقرب إلى السوب أوبراه

«Soap Opera» أى الميلودواما المستمرضة أكشر من شخصية والمتناولة أكشر من عقدة من نوع (فالكون كريست) و(دالاس) وأضرابهما.

فرغم تظاهرها بالحفاظ على الوحدات الكلاسيكية الشلات .. المكان والزمان والحدث؛ حيث تدور أحدائها في يوم واحد، داخل أحد البيوت الريفية الكبيرة في الجنوب الأميركي، متركزة حول إشراف رب هذا البيت على الموت وتكالب أسرته على ميراته ... فإنها مسرحية دائبة الحركة طولا وعرضا، تتنقل بين الزمن الماضى والزمن الحاضر، وعلى طريقة إسن تستدعى وأشباح حجرات البيت وتخرج إلى الأخرى، وفي كل مرة تسج عمات البيت وتخرج إلى الأخرى، وفي كل مرة تسج ماجى وبهك المضطرة عالم في حد ذائه، وكفاح ماى قصة جانبية تكاد تكون مسرحية في حد ذائه، وكفاح ماى وجوير المستميت من أجل الميراث هو الآخر مشروع المسرحية قالمة بذائها، وأخيرا هذا الصدام المثير بين الأب المتضر وابه المفضل لليه، الذي يمتقد أنه لا نفع فيه، يمثل هو الآخر حصبا دراميا يكاد يستقل بنفسه.

المسرحية تبدأ مع وصول التقرير العلى الذي يفيد إصابة بابا الكبير «vbad gaba بسرطان القولون وتسابق ملى وصاجى وهما زوجتا ابنيه» إلى تقديم مبسروات استحقاقهما واحدة دون الأعترى ميراث الأب، والتمثل في الضيمة الشاسمة التي بناها من الصغر. وبدو كفة – زوجة جوير الابن الأكبر أكثر وجمعانا مع نصف دستة الأطفال التي أخبتها، والتي تقدمها كمبسر زوجة بهك الاستحقاقها النصيب الأكبر من الإرث، ثما يبعمل ماجى زوجة بهك الابن الأصغر والألير عند أيمه تلور في المنزل وتنقلب على سيريها كالقطة فموق مطح من الصفيح الساعن، محاولة أن تدفع زوجها بهك إلى الدفاع عن حقه في الميراث، وتخاول استدواجه يكل الدفاع عن حقه في الميراث، وتخاول استدواجه يكل الوسائل إلى فراش الزوجية الذي هجره إلى إدمان الخمر.

إنها تريد أن تثبت أنها ولود منجبة لتؤكد أحقيتها هي الأعزى في الستلام جزء من هذه الثروة، في ظل مقاهيم هذا المجتمعة المجنوبي المحافظ المتزمت الذي يصر على تسليم الثروة إلى الفروع المستمرة في شجرة العائلة، وهي الفروع العامرار.

وتتسكع المسرحية في حجرة ماجي لتخبرنا عن أسباب عرفة بربك في المسباب هجراته الملاعب وفراش الزوجية وهربه إلى . وأسباب هجراته الملاعب وفراش الزوجية وهربه إلى . الكأس. لقد اكتشف أن زوجه كانت السبب في انتحاد سكيير صديق عمره؛ كانت قد ساورتها الشكوك حول مشاعرهما كل بخاه الآخر، ولما تأكدت من أن مشاعر سكيير سيالمات حجماة زوجها بربك كانت مشاعر مشبوهة وذلك تأسيسما على ما علمته عن ميوله البخسية المطلبة و واجهته بشلوده مما أدى إلى انهياره

ولما كان الأب يفضل بريك وزوجه على ابنه الأكبر جوير وزوجه ماي، فقد راح يشارك ماجي محاولتها استرجاع بريك من عزلته إلى الحياة الطبيعية، مما يضطره إلى مصارحته بشكوكه هو الآخر في علاقته بسكبير وهي التي يصفها بأنها علاقة قذرة، فيشور بريك في المقابل ويتبهم الأب بأته لا يفهم المشاعر الإنسانية الحقيقية، ولا يحب سوى عالم ملئ بالأكاذيب ويفهمه أن كل من حوله يكذب عليه حول حقيقة مرضه، ويرمى في النهاية بالقنبلة في وجه الأب؛ إنه يخبره بأن مرضه لا شفاء منه وبأن أيامه معدودة... وإذا كان الجميع: الأم الكبيرة (Big Mama) وماي وجوبر وحتى زوجه ماجي.. إذا كانوا كلهم يخفون عنه الحقيقة، فالسبب هو مصالحهم وأطماعهم الشخصية وليس حبهم له. ويعد هذه المكاشفة، يتصرف الأب محبطا متأهبا لصيره، بينما تقرر ماجي أن تواصل صراعها المستميت من أجل الاحتفاظ بالشروة وبرئاسة الأسرة بعد موت

الأب، فتدفع بريك دفعا إلى فراشها، مصحمة هذه المرة على اغتصابه _ إذا اقتضى الأمر _ ومبررها فى ذلك أنها أعلنت كذبا للجميع بأنها حامل، وذلك رغبة منها يأن تفوز باختيار الأب لبريك خلفا له فى وثامة الأسرة وإدارة شؤنها وأموالها.

وهكلا، فإن ما سميناه بالمسرحية الظاهرة في (قطة على سطح صفيحة ساخنة) هي مسرحية غنية متشعبة تتناول ظواهر متحددة، وتطرح أكشر من معني. إنها مسترحية عن الحيناة والموت، وهن الطمع والمسراع المستميت من أجل المادة، وهي أيضاً مسرحية عن فقدان التواصل والتوافق، سواء بين الأزواج وزوجاتهم، أو بين الآباء والأبناء أو بين الأخ وأخيه، ثم هي عن العلاقات الجنسية بنوعيها: العلاقات الجنسية الآلية، وهي التي يتحول فيها البشر إلى حيوانات متوالدة، والعلاقات الجنسية الطليقة غير المقيدة التي تبدأ وتنتهى عند المتعة الخالصة وحدها، وهي عن فقدان نوع ثالث للملاقات الجنسية يجمع أفضل ما في التوعين السابقين، مجمل القول إن المسرحية الظاهرة في (قطة على سطح صفيحة ساختة) هي مسرحية تستجيب لكل كليشههات البرودواي وهوليوود في الخمسينيات، بما في ذلك توفير بعض الأدوار لممثلي الاستوديو ممن يمضغون الكلام ويهزون رءوسهم أسفاً طوال الوقت لأنهم لا يجدون من يفهمهم وبحس بهم(٢)، فضلاً عن تقديم شخصية مثل ماجي؛ المرأة المثيرة التي تتلوى نصف عارية على سريرها ذي الأعمدة النحاسية، وهو ما يرضي منتجي هوليوود في الخمسينيات تماماً، ويسعد مجمة كإليزابيث تايلور يوصفها إحدى ملكات الإغراء (Sex Symbols) في السينما العالمية.

ولكن المسرحية الخفية في (قطة على سطح صفيحة ساحتة) هي شيء مضاير تماماً بعيد كل البعد عن كليثيهات هوليوود؛ إنها مسرحية غرية تكتفها الأسرار

والرموز وتحطلها عمارسات لشمائر وطقوس قليمة منظرة، تصور هالماً يتحرك من سطوة الرجل إلى سيطرة النسوة، أو من مجتمع أساسه الرجل (Patrimonial Society) إلى مجتمع محوره المرأة (Matrimonial Society) ، يكل ما يمثله هذا التغيير من قمع لأحلام الرجل في السيطرة والحرية.

ويطرح ويليامز هذا المدى في مسرحيته الداخلية بروح تهكمية تمزوجة بالأسى، من خلال استخدامه قالب الكوميديا؛ ولكن بعد قلبه رأساً على عقب وإنساده وقمع السهجة فيه بمزاج الموت المسيطر على المسرحية من يدايتها إلى تهايتها، وبعمليات القمع المستمر للرجال من شخوص المسرحية، وكيتهم جنسياً بل محاولة خصيهم، وإعطال تفوقهم الذكورى العدواني إيطالاً تاماً.

وتطاق المسرحية العفية يدها في عالم الأساطير تسطو على ما تشاء منه، حتى إن حبكتها تصبح نوعاً من التجميع دأو الكولاج، (Collage) لأساطير أورفيوس يورونيس وأفروديت، وأدونيس وجلجامش وحسستار، وطقوس تثل الملك المقدس التي أفاض سير جبمس فريز في الحديث عنها في كتابه الشهير (الفصن اللهي)، في تقليم الأصفورة في كتير من دالجروسك،")، أمثال ألميد جارى (ثلاثية أوب)، أولونيور (تليا ترسياس)، تسمى إلياسوت (الأرض الخراب)، وجيسس جويس (أوليسيز)، فتظهر شخصيات ماجي وبريك والأب الكبير كالهور السالة (Negative) الأفروديت وأورفيرس والملك المقصيات الرئيسية الثلاث، كـ «جروسك» لنماذجها الشخصيات الرئيسية الثلاث، كـ «جروسك» لنماذجها الأسطورية الأصلية (Archetypes).

ولأن مثل هذه النماذج الأسطورية لا تلتقى أساساً في أساطيرها الأصلية، فإن ويليامز يلجأ إلى نوع من النخدع أو الحيل الفنية المتجارية (Gimmicka) عما تلجأ

إليه السينما، خصوصاً في أفلام الإثارة والمنامرات، لترتب وتمنطق مثل هذا اللقاء الافتراضي. ومن أمثلة ذلك أفدادم كـ (طرزان والمرأة الفهد)، و(هرقل يقابل ملكة سبأ) في السينما الأمريكية والإيطالية و(إسماعيل يسين يقابل ريا وسكينة) في سينما والترسوء المصرية. وفي مثل هذه الأفلام يقبل المتفرج بهنير اعتراض ... هذا اللقاء والمفبرك الذي يستحيل تخقيقه، سواء في أو الحياة أو واقع الأسطورة نفسها. وهو يقبل الخدعة أو الحيارة العامية .. : هذا البكش الفني»، فقط كمقلمة يمكن التغاضي عن مصداقها، طالما تعد بالكثير من الإثارة والتشويق، فلاشك أن لقاء مثل هده حامية الوطيس، تهيج مشاعر المتفرج وتبسط أساريره.

ويلجأ ويليمامنز في تبريره الفني للقماء أفروديت وأورفيوس، في صورة ماجي وبريك، إلى أحدى الوسائل البنائية القديمة التي برع شكسبير خصوصاً في توظيفها في كوميناياته، وهي التنكر والالتباس (Disguise and mistaken identity) . قىماجى يخدعها مظهر بريك الرياضي الرجولي، وتتصبور بطريق الخطأ أنه صبورة من أدونيس، الراعي الجميل الذي أحبت أفروديت في الأسطورة. وبريك هو الآخير يخبدع بدوره في صبورة ماجي الطالبة الجامعية قبل زمن السرحية، ويجد في رقشها وخجلها وعذريتها صورة من يورينيس محبوبة أورفيوس، وهكذا يقترن كل منهما بالأخر. ولكن مع مضى الوقت وتكشف شخصيتيهما الحقيقية، يحدث الصدام بينهما وتتحلم حياتهما الزوجية. وبالطبع بيدو ذلك أمرأ منطقياً لأن أفروديت وأورفيوس (أي النموذجين الأصليين لماجي وبريك) لا يصلح أحسدهما للإخسر بمنطق حياة الأسطورة تفسها. ويتعمد ويليامز الكاتب المحنك أن يبعد اللقاء بين الاثنين ـ وهو ما أشرت إليه على أنه حيلة عجارية _ إلى زمن سابق لزمن المسرحية حتى يضجنب أى تشكيك في سلامة البناء الدرامي

لمسرحيته ومنطقيته، وهو عندما يبدأ مسرحيته من محاولات ماجي المستمينة لاستمادة بهك لفراش الرجية، فهو يتخير المسرحيته شكل البارودي الكوميدياة، فعلى عكس الملكوميدياة الذي يلاحق فيه الفتى الفتاة محاولاً الفور بحبها، فإننا نجد الفتاة هي التي تقوم بالمطاردة عند ويلدامز، وفضلاً عن ذلك فهود وكما سنشرح بالتفصيل في نهاية هذه الدراسة ويمضى طوال المسرحية قالباً أركان الكوميديا رأساً على عقب، عاملاً

وهذه الدراسة التي كستبت لها عنواناً: «الأسطورة المحرة في قطة فوق سطح صفيحة ساعته»، هي محاولة لقراءة المعاني الداخلية لهذه المسرحية، التي يكمن أغلبها في ينيتها السفلية الموخلة في المحق، والتي قد لا تكون مرئية بما فيه الكفاية لمين القارئ المادى. وفيها مأحاول الحديث بالتفصيل عن كيفية تتريف الأساطير ألى المستوجاة في المسرحية، سواء عن طريق إعادة تقديمها المستوجاة في المسرحية، سواء عن طريق إعادة تقديمها بهنيه بالأخير باستخدام ما أشرت إليه بوصفه حيلاً فنية، أو يهامز التحول الكامل للشخصيات والمؤلفة ورامياً خادماً لمني المعل ومطوراً لعقدته المدرامية والمؤلفة درامياً خادماً لمني المعل ومطوراً لعقدته الدرامية في الحار ألكم للكوميديات تقلب فيه ملامحها في الوقت ذاته، وأخيراً سأقف عند أسباب وكيفية صياغة المسرحية في إطار توكمي للكوميديا تنقلب فيه ملامحها راساً على عقب.

ِ التقد النماذجي مقدمـة ضـرورية

آثرت أن أترجم المصطلح الإنجليزي Archetypal Crit-انتقص أن أن أترجم النقد النماذجي، تجنبا لسوء المهم أو اللبس الذي قد ينشأ من ترجمته إلى والنقد النموذجي، (باستخدام صيغة المفرد؟، فهي قد تقود إلى معنى والنقد

المشالى 9: وهو معنى بعيد تماما عن فلسفة وأهداف المدرسة النقدية التى تحن بصدد الحديث عنها. كذلك عنها مستخدام بعض السرجمات الأخرى الشائمة للمصطلح نفسه، مثل النقد الأمطورى، أو النقد الطوطمي أو النموري، لأنها وإن كانت تشرح بعضا من مقومات أو خصائص هذه المدرسة النقدية فإنها كلها مصطلحات اختزالية، فيها الكثير من التصرف وتموزها الدقة.

والقصود بالنقد النصاذجي، هو تلك المدرسة التي تعتمد، في فهمها وتقييمها للعمل الأدبي أو المسرسي، على مضاهاته بالنماذج الأصلية أو الأولية _ وهي التي يعتقد الناقد أن شخصيات هذا العمل قد نسجت على منوالها، وتنظر هذه المدرسة إلى الأساطير الأولى بوصفها الخون الذي يحتوى على مثل هذه النماذج؛ فهي أشبه بكتاب المطبخ الذي يجد فيه ربة البيت كل وصفات كل وموديلات، أو أشبه بكتالوج النجاط الذي يحتوى تساعده على تفصيل ما يهد من قطع الملابس، بقصها على غرار هذه والباترونات؛ وقد يضيف بعض اللمسات مقاربا في صورته النهائية للباترون الأساسي أو الأصلى، مقاربا في صورته النهائية للباترون الأساسي أو الأصلى، الذي صحيم على غراره.

وتنحدر مدرسة النقد النماذجي مباشرة من أفكار ومنجزات كل من عالم النفس جوستاف يوغ وعالم الأنثروبولوچيا سير جيمس فريزر. فنظرية يوغ عن المذاكرة اللجماعية أو اللاشعور الجمعي -Collective unconscious-دادية المشارسة، وهي النظرية التي تقميم عليها هذه المدرسة، وهي النظرية التي تذهب إلى أن الإنسان المتحضر يحتفظ بشكل غير واع بالمعارف الأولى التي تكونت له في فترة البدارة، فيما قبل التاريخ، وتختزنها أساطيره، ويفسر هذا ... كما يلاحظ وبالبري سكوت ...

تلك الرغبة الغامضة لدى البشر فى الاستماع إلى القصص الأسطورية، على الرغم من أن ما فسها من عناصر خارقة لم يعد له أى سيطرة تعبلية (1).

هذا البقين بأن الأسطورة تشتمل على منابع المعرفة الأولية جمل من كتاب فريزر (الفصن اللهبي)، المعين والمرجع الأسامي لأقطاب مسترسة القشد النصاذجي. والكتاب عبارة عن دراسة للسحر والدين تقع في التي عشر مجلفا، نشرت ما بين ١٨٩٠ وحتى ١٩١٥، وتتبع عنداً من الأساطير منذ منشئها في ما قبل التاريخ وحتى تبلورها في صورها النهائية في المصور التأخوة، وبعد هذا الكتاب حتى يومنا هذا واحسا من أهم الإنجسازات الأنتروبولوجية والأدبية في تاريخ الفكر الإنساني، إن لم يكن أهمها على الإطلاق.

أما الولادة الفعلية للنقد النماذجي، فجاءت على أيدى تلاملة فريز من أعضاء مدرسة كمبيرديج التي تشطت في العشرينيات، أمشال مس جين هارسون، وجيلبرت مورى، ون، م. كورنفورد، وأندرو لا فج. وقد جاوز هؤلاء البحث في الأساطير نفسها إلى البحث في علاقة الأسطورة بالأدب بصفة عامة والمسرح بوجه خاص. وأخذت مدرسة النقد النماذجي تتبلور أكثر فأكثر مع دراسات وأعمال نقاد البنيوية المنشين؛ أمثال ليفي شتراوس ونورثروب فرايء وللأخير دراسة أساسية تعرف بنظرية الأساطير Theory of Mythos ضمنها كشابه تشريح النقد Anatomy of criticism ، ويذهب قيها إلى أن الأنساطير الأولى مختلف أنواع الحبكات الدرامية وأنماط الشخصيات الأساسية القائمة في الأجناس الدرامية الكلاسيكية الأربعة: التراجيليا والرومانس والساتير والكوميديا. وتأسيسا على نظرية فراى هذه، فإنه يمكن دراسة العمل الأدبي في ضوء النماذج الأمطورية الأوليةء ويصبح مدى اقتراب العمل منها أو ابتعاده عنها أساسا لقهمه ولفك رموزه الداخلية،

وللحكم على جنته وقدرة مؤلفه على الاستحداث والابتكار.

وكما يلاحظ سكوت وبلبرس، فإن النقد النصاذجي قد يششرك مع بعض المدارس النقدية الأخرى في بعض مقوماته ومراميه، ولكنه في النهاية ينفرد عنها جميعا:

ويتطلب (النقد المساذجي) - كالنقد الشكلي - قراءة دقيقة للنص، ولكنه يعنى من الناحية الإنسانية بأكثر من القيمسة الجوهرية للإنباع الجمائي، ويبدو أقرب إلى علم النفس لتحليله استهواء الممل الأدبي للجمهور (٠٠٠) وهو مع ذلك اجتماعي في بحسشه عن الماضي الحسسارى أو الاجتماعي، ولكنه ليس تاريخيا في عرضه قيمة الأدب بهموف النظر عن الزمن، وبمعزل عن الحقب والعصورة(٥٠).

الأسطورة المتحولة إلى جروتسك بريك، أو أورفيوس مصفدا في الأغلال:

رضم أن هذا السحث يهدن إلى تضادى النقد الخرجي Extrensic criticism قدر الإمكان، أى النقد الذي يلجأ إلى معلومات من خارج الممل الأدى نفسه عليه معاتبه وأغراضه، والذي قد ينتهى إلى بعض التخريجات التى لا يحتملها سياق الممل نفسه فإنني لم أستطع مقاومة إغراء ربط (قطة فوق سطح صفيحة ساختة) بشخف تنسى وبليامز بأسطورة أورفيوس. فمن ناحية، سنجد أن شخصية الخورية من الرجال في المسرحية .. تخمل الكثير من الملامح يقر بأنه ظل قرابة سبعة اغر عاما مشغولا بفكرة كتابة عسرحية تدور حول أسطورة أورفيوس، هذه السنوات يقر بأنه ظل قرابة سبعة عشر عاما مشغولا بفكرة كتابة مسرحية تدور حول أسطورة أورفيوس، هذه السنوات عشرة هي الفترة بين ظهور مسرحيته تدور حول أسطورة أورفيوس، هذه السنوات عشرة هي الفترة بين ظهور مسرحيته (معركة السبوات

الملائكة) عسام 191 - وهى التى يمكن أن توصف بأنها المسودة الأولى للمسرحية حول أورفيوس -، ونشر مسرحيته (أورفيوس يهبط) عام 190٧ التى يخي كالطبعة النهائية للمسرحية المرجوة حول الموضوع نفسه (٢٠ أما (قطة قوق مطح صفيحة ساختة) التى ظهرت طبعتها سنة 1900 ، فهى تنويع أخير على الأسطورة نفسها، وهى النفسة المقابلة لـ (أورفيوس يهبط) على وجه التحديد.

وكمحاولة لتعديد ملامع بربك بوصفه شخصية أرفيرسية، وكذلك لتحديد الفارق بين كل من (قطة على مطح صفيحة ساخنة) و(أورفيوس يهيط)، سلجأ إلى بعض الأوصاف والتعريفات للصور الأروفيوسية من كتاب (أيروس والحضارة، بحث فلسفى عن فرويد)، لمؤلفه هبرت ماركيوز.

فنفى فنصل الكتباب الذي يحممل عنوان اصبور أورفيوس ونرجس» ، يربط ماركيوز أورفيوس ونرجس، ويقدمهما بصفتهما النقيض المتطرف لبروميثيوس والبطل النمطي لمبدأ الأداء المسميرة.. ودالبطل الذي تقدمه الثقافة ممثلا للكد والإنتاجية والتقدم من خلال القهر. ومع نظيرهما ديونيسيوس يمثل أورقيوس ونرجس رفض المقلانية، ومسورهم هي صور الفرح والإشباع والتحرر(٧) ، وهذه الصور _ كسما يقول ماركيوز: السندعي خمرة عالم لا يجب أن تتم السيطرة عليه والتحكم فيه، بل يتحتم تخريره، وهي حرية من شأنها أن تطلق قسوى إيروس الذي تقسيسده الأشكال المقسهسورة والمتحجرة للإنسان أو الطبيعة، وطبقا لذلك، فإنه يصبح على كل من أورفيوس ونرجس العمل على «استعادة البهجة وإيقاف الزمنء وامتصاص الموت والصمت والنوم والليل والجنة _ أي مبدأ النرقانا كحياة وليست كموت (٨٥). وهكذا، فإن ماركيز يقدم أورفيوس يوصفه تموذجا للشاعر بوصفه المحرر وصاحب المزاج الخلاقء وواضع النظام الأرقى في عالم متحرر من القهر(٩).

أما عن ارتماط أورفيوس (بالجنسية المثلية)، فإن ماركيوز يفسر الأمر على أنه شكل من أشكال الاحتجاج على النظام الصارم الذي تفرضه الجنسية الخلاقة أو المرلدة The repressive order of procreative sexuality التي مخكم العالم التقليدي. إن إيروس العادي مرفوض عن كل من أورفيوس ونرجس، ليس من أجل امشال أخمالاتي، بل سميما وراء (إروس، أكشر استمالاء ودارتواهه (١٠٠) . بعبارة أخرى، فإن ماركيوز يعتقد أن صورة إله الحب التي يقبلها كل من أورفيوس ونرجس هي صورة الإله الذي يميح كل أنواع الحب وكل أنواع الإفراط في اللذة. وأخيراً، وعند رسم الصورة النهائية لأورفيوس أو نرجس، خاصة في عالم تؤكد ثقافته صورة برومثيوس كالبطل المثالي ـ فإن صورتهما تصبح ـ كما يؤكد ماركيوز سصورة الرفض العظيم، ويصبح رقضهما لكل النظم مظهرا لحقيقة جديدة تقوم على مبادئ مختلفة. وفي وصف هذه الحقيقة أو هذا النظام الجديد يعلن ماركيوز:

وإن إيروس الأروفيوسي يحول الوجود: فهو يسيطر على القوة وللوت عن طريق التحرير. ولئته هي الأغنية، وعمله هو اللمب «Play»، وحياة نرجس هي حياة الجمال، ووجوده هو التأمل، (۱۱).

واتفاقا مع هذه النظرة إلى صور أورفيوس، وإلى النظام الأورفيوس، وإلى النظام (أورفيوس، وإلى النظام (أورفيوس، يهبط)، تبدو كالمسرحية الأورفيوسية الصرفة، التي مختفل بتحقيق قدر أورفيوس، في رفض نظام مؤسس على قوانين مبدأ الأداء والإنتاجية، وعلى النظر إلى الموت والمفرح والسلام بوصفها كلا موحدا. وعلى النقيض من ذلك، فإن مسرحية (قعلة فوق سطح صفيحة ساختة) هي المسرحية التي تعون روح الأسطورة الأصابية، بتقديم هي المسرحية التي تعون روح الأسطورة الأصابية، بتقديم هي المسرحية التي تعون روح الأسطورة الأصابية، بتقديم الروفيوس (بريك) وهو يستسلم لتقاليد مجتمع شخصه

تماليم الجنسية التكاثرية أو المتوالدة. وهكذا يصبح فال في (أورفيوس يهبط) ، هو الصورة المطابقة مع النموذج الأسطوري؛ فهو الموسيقي الساحر الذي يتجول في البراري، حاملا جيتاره في يده وقلبه على البد الأحرى وأحد أقنامه على الأرض، والأخرى في السماء. أما يريك في (قطة على سطح صفيحة ساخنة) فيصبح صورة تهكمية للنموذج نفسه، فهو كلاعب الكرة ومعبود جماهير الملاعب الرياضية، الذي يعتزل اللعب وهو في قمة تألقه، بسبب إصابته البدنية والتفسية .. هو أورفيوس محبط، يتوقف عن العزف بعد أن فقد القدرة على إمتاع مشجعيه بفنه. إنه أورفيوس الذي فقد روح التمرد، واستسلم لقيود الزواج ومتطلبات استمرار القبيلة الإنسانية، في مجتمع متعصب، يمنع الجنسية غير الشمرة ـ التي لا تنتهي بالإنجاب ـ سواء بين الرجل والمرأة، أو بين النين من الجنس نفسه (الجنسية المثلية). وبناء على ذلك، فإن المرحيتين تصبحان (أورفيوس طليقا) و(أورفيوس مصفدا بالأغلال) باللغة الجازية للثلاثيات اليونانية.

وإذا نحن رجمنا إلى الأسطورة الأصلية لأرفيوس، فإثنا تجدها تقسم تجربة أورفيوس إلى مرحلتين: أروفيوس ما قبل هادس «Hades» (العالم السغلي أو العالم الأخر) وأورفيوس ما يعد هادس، والمرحلتان تشهان إلى حد كبير مرحلتي آدم الشاب البرئ أو آدم ما قبل الفواية، وآدم يعد السقوط والعارد من الجنة، فأورفيوس في المرحلة الأولى هو الفنان العظيم الذي يبهر الإنسان والحيوان وحتى نلك، فعندما تعوت زوجه وصحبوية فؤاده، الحورية يوريديس من عضة لعبان، يهبط وراهما إلى السالم السفلي لكي يستردها، وينجع أخيرا في أن يسحر هاديس، يرسفوتي (إلهي العالم السفلي) بموسيقاه المبعدة، فيعطيانه الإذن في أن يأخذ يوريدس معه إلى الأرض ثانية، ولكن بشرط واحد، وهو ألا يلتفت لينظر الأرض ثانية، ولكن بشرط واحد، وهو ألا يلتفت لينظر

إليها أثناء الرحلة، لكنه يفعل ذلك للأسف، وعليه فإنه يفقدها إلى الأبد.

وبيدو أورفيوس في المرحلة الثانية، كسير القؤاد، حزينا حزنا لا يمكن التخفيف منه. وهو يقتل نفسه في بعض القسمس، وفي الحكايات الأكشر انتشارا، يقطع إربا بواسطة نساء طروادة اللواني طار صوابهن من الغسرة بسبب حبه اظلص ازوجه (٢١٦).

وفي نطاق الأسطورة، فإن (أورفيسوس يهبط) هي المسرحية التي تدرر حول أورفيوس ما قبل هاديس، يينما تصبح (قطلة فوق سطح صفيحة ساختة) هي المسرحية التي تدور حول أورفيوس سا بصد هاديس، لكن المسلومية وتقدمان سرايجيش مختلفتين في معالجة الأسطورة، وتقدمان وجهتي نظر متباينتين حول شخصية أورفيوس والحبادي التي يمثلها، فويلهامز في المسرحية الأولي منكه مثل رومانسي القرن التاسع حشر – أمين فهو يحافظ على روحها البطولي الرومانسي ويقدم بالأسماي لأورفيوس، أما في المسرحية الأسلورة وغطمة النصوذج الأصلي، على أنه صورة غير محرفة أو مشروعة من النصوذج على أنه صورة من منه مقل صطح صفيحة ساخته)، فهو – كما ذكرنا من قبل صطح صفيحة ساخته)، فهو – كما ذكرنا من قبل سخص بربك) في كثير من الجورتسك.

إن فال في (أورفيوس يهبط) يسير نحو النهاية بوصفه متصرداً، أو بوصفه منشا لنظامه الخاص، ويحمل قدره بموته. ففي البداية يتحدى مجتمعه يحبه الخيرم لامرأة متزجة، وفي النهاية - وبمحض إرائته الحرة - يقتحم النار المشتعلة لكي يموت مع المرأة التي أحبها. ويصبح موته احتجاجا على النظام الذي يتسم بالقهر، والمبنى على أساس مبادئ الأداء والإنتاجية والجنسية المتجبة المتجادة، ومثل أورفيوس الذي خلف رأسه المقطوع وقيشارته تطفروان على نهر هربوس، لكي يصبح مقدسا

ويعبد بعد ذلك بواسطة التابعين له والمؤمنين به (۱۳۲ م فإن قال يترك علقه في الرماد المشتمل، معطقه المصنوع من جلد الشعبان، علامة تهدى إليه ذلك الطراز الهارب المتصرد من بين الهسشر، ممن سيسمسبحون أتساعه ومريديه (۱۶۵ ماما كما ترك المسيح رداءه لحواريسه يتخاطفونه ويتمسحون به سعيا وراء البركة وتأكيفا للمهد.

أما بريك في مسرحية (قطة فوق سطح صفيحة ساختة) ، فهو بوصفه منافعاً عن الجنسية المثلية، يمثل مرحلة متقدمة جدا من التحرو ومستوى أعلى من التمرد الاجتماعي، لكنه معلى خلاف فال مد يعجز عن أن يواجه مجتمعه بعلاقته الجنسية مع سكبير صديقه الحصيم، والبديل عن يواجه ملى هذه الدسخة من الأمطورة التي تصور أورفيوس على أنه مثلى جنسياً. وعلى عكس أورفيوس الذى قتل زوجه خطأ، فإن بهك يبت عبد وهو في كامل وعيه، نتيجة لجيد الاجتماعي، فهو يتركه لكي يواجه وحده تحجر مي متضمه، وهو يعرف أن الموت هو الخبأ الوحيد لسرهما في مثل هذا الجتمع المتوت.

وماجى: أتتما الاثنان كان لكما شيء يجب ألا أن يحفظ جيداء نمم.. شيء يجب ألا يفسسند.. نمم أ.. وكان المرت هو صندوق الثلج الوحيد الذي كان يامكانكما حفظه فيه (١٥٥٠.

ومن الواضح أن بريك لا يتحقق له قدر أورفيوس، فهدو لا يستمر في حداده على صديقه السدى انتحر، ولا يموس أن مراجى قد توجى في بادئ الأمرء بالتماثل مع المرأة الطروادية التي يمكنها أن تعليه حتى الموت. فإن ماجي _ كما يتضح من تطور حدث المسرحية _ تصبح القوة التي تأخذه بعيدا عن السكر والعزلة، وأن تخته على التصالح مع نظام الحياة:

الاماجى: يجب أن نسمح للحياة بأن تستمر.. حتى لو أن حلم الحياة نفسها قبر وانتهى.. (مر٨٥).

وأخيرا، في نهاية المسرحية، فإن ماجى تنجع في جره إلى فراشها جرا. صحيح أنه يتسم ابتسامة ساخرة، أثناء يتجهز ماجى الفراش استعدادا للقائهما الجنسي المرقب، كأنه يحاول أن يوحى بأنه لن يكون صيدا سهلا، ولكن من الواضح أنه سيرضخ في النهاية لرخبائها الجنسية، بدليل أنه دارى كذبتها أمام الجميع بأنها حامل، ووافق على اللهاب إلى الفراش ممها رضم علمه بأن دالوقت هو الوقت المناسب لها كى تحسمل طبسقا للأجندة؟ (ص/١٧٧).

ويبدى بربك فى تطوره النهائى، بوصفه شخصية درامية، استعدادا كبيرا لكى يصبح رب أسرة مستأس ورجل فلاحة وزراعة، ويبدو راغبا فى قبول وضع أبيه، ليس فقط على أنه رئيس العائلة والمالك الرئيسي للخيمة الكبيرة، ولكن أيضا على أنه آلة تخصيب يقوم بعمل واجباته الجنسية حيال زوجه بصورة آلية، دول أى سرور أو متمة:

ددادى الكبير: لقد نمت مع ماجى الكبيرة بانتظام حتى وصلت إلى من الستين وبلغت هى الثامة والخمسين، وكان ذلك منذ خمس سنوات.. ولكنى لم أحبها إطلاقا... لم أحبها على الإطلاق، (صره).

وتلخيصا لما سبق، فإن بريك يبدو عاجرا تصاما عن أن يمار مكان النصوذج الأسطورى الذي يتحدر عنه، وعن أن يقف بشموخه وسموقه نفسيهما، بيرجع ذلك من وجهة نظرى لعاملين أساسيين، أزلهما: أنه يفشل في مخقيق مصير أورفيوس بأن يدفع حياته ثمنا للتكثير عن

ذنبه في موت رفيقه سكبير (وهو المساوى لموت الحورية يوريديس)؛ وبذلك تبدو صورته ناقصة ومفتقرة إلى المنصر البطولي والنبيل، ثانهما: أن بهك يتحول تدريجيا من ومخلوق علوى؛ أو ومخلوق يشبه الإلهاء (كما تصفه ماجي، ص(٥٠) إلى شخص عادى، ومن ثائر متمرد إلى رب يت مستأنس، ولذلك، فإن بريك يبدو، بوصفه شخصية درامية، نوعا من المحاكاة التهكمية (البارودى الجرونسك، المحديد من المحاكاة التهكمية (البارودى الجرونسك،

بعض الملاحظات الضرورية حول فكرة الجنسية المثلية في المسرحية:

على الرغم من أن موضوع الجنسية المطلبة، يمثل أحد الحاور الأساسية التى تتحرك عليها الدراما في (قطة فوق مطح صفيحة ساختة). فإن من الملاحظ أن تنسى ويلمامز يتحمد التمويه، ويحاول إغراق علاقة بربك بحبير بكثير من الفصوض. وأكثر من ذلك أنه يحاول مع صديقه، أو حتى أية مشاعر جنسية تاحيته، على ما الرغم من أن ذلك يناقض الفكرة الأساسية بتقديم بربك كصورة لأروفيوس يتصف بالجنسية الخلية، أو أورفيوس في أعلى درجات غرره وتمرده على الأعراف والتقاليد في أعلى درجات غرره وتمرده على الأعراف والتقاليد وحتى الأديان، وهي الفكرة التي شرحاها مسبقا.

وفي المقابلة بين بريك ودادى الكبير، يتهرب بريك أكثر من مرة من البوح بالحقيقة عن حقيقة علاقته بمسئيقه، ويحاول أن يلقى باللوم عليه. وماجى هى الأعرى، تجذها تشجع وهمه بأن مكبير هو وحده، الذى لله رغبة مثبوهة تجاه بريك:

دماجي: إنه سكبير.. هو الذي لديه رغبة لا شعورية غير بريثة تماما، مجّاه بريك، (ص ١٦٠).

حتى اللحظة الوحيدة التي يمكن أن ترى فيها مؤشرا على وجود مثل هذه العلاقة بين الشابين، وهي اللحظة التي يصف فيها بريك كيف كانت ماجي سببا في موت سكبير، يقدمها ويليامز بشكل بالغ التمويه:

المبيك: كنت راقسدا على سسريرى فى المستشفى، أراقب الألماب على شاشة التيفزيون.. ورأيت ماجى جالسة على الأريكة المرضوعة خارج اللعب وهى الحسيب أخطائه ملتصقة بسكبير.. وذلك بعد أن التحديكية.. آلتنى الطريقة التى تعلقت التكنيكية.. آلتنى الطريقة التى تعلقت بها بلراعه.. أعتقد أن ماجى كانت نحس دائما بأنها مهملة جنسيا.. وأننا في نقسرب من بصفننا أكشر من شخصين ينامان على سرير واحد.. وهما أشبه بقطين يتتمران أحدهما للأخرة (ص١٢٥).

إننا نحار أمام هذه القطعة، هل غضب بريك سببه الغيرة على زوجه من صديقه سكبير الذى سمع لها بأن تتأبط ذراعه، أم على صديقه من زوجه التي تأبطت ذراعه؟

ويقودنا موقف ويليامر المتناقض بين تأكيد المشاعر الجنسية المثلية ـ على الأقل ـ بين بريك وسكيير، وبين محاولة التمويه وهالفلوشة، وإغراق الموضوع برمته في الضباب، إلى سؤال محورى:

لماذا يتخذ ويلرامز هذا المرقف؟ ولماذا لا يقدم بطله على أنه ممارس للجنس المثلى صسراحت وبلا مسواوية أو تعييع أو نمويه؟، خاصة أنه قد قصد إلى تقديم بريك على أنه صورة جديدة لأورفيوس، أى أورفيوس وقد بلغ

أقصى درجات غرره وتمرده الاجتماعى على الأعراف والتقاليد والأديان (وأكرر أن هذه العبارة مؤسسة على المنطق الفلسفى البحت وليس الأخلاقى).

وللإجبابة عن هذا السبوال، أجدتي مضطرا إلى الاستعانة بيمض المعلومات عن ويليامز نفسه وعن حياته، يميارة أخرى أجدتي مضطرا إلى الأخد بيمض توصيات النقد الخارجي (أو النقد من خارج العمل الأدبي نفسه) Extrensic criticism وهو ما حارلت جاهدا بجنبه طوال البحث. ولكن يسقى – في تهاية الأمر – أن مثل هذه المعلومات ستصبح الوسيلة إلى فهم وبهرير بعض أوجه المناقض أو القصور في مفهوم المسرحية، وأيضا الوسيلة إلى كشف يعض معانيها ومقاصدها الخفية، وليس لفرص تفسير معين أو إقعام معني على سياق المعل دون أن يكون متضمنا في أصلا.

إن تنسى ويليامر: الكاتب الذى أقر مبدأ الجنسية المثلية، وصرح مؤخرا في السيمينيات أنه مارس اللواط بالفمل؛ لم يكن يجرؤ على الجهر بشلوذه في مجتمع الخمسينيات المتحفظ، مجتمع ما بعد الحرب الثانية في موجهة الخطر الأحمر. ولذلك، فإنه يحاول أن يتجنب فكرة تقديم بطل لمسرحته يمارس الشلوذ الجنسى. ومن أجل ذلك، فهو يحاول تبرقة بريك من أى إثم، وبرمى بكل التهمة على سكبير، وهو شخصية لا تظهر إطلاقا على المسرح: شخصية مات قبل الزمن الفعلى لأحداث المسرحة.

وهذه الرضية المكبوتة عند ويليامز في أن يخفى جنسيته المثلية، انمكست على موقف بطله في نهاية المسرحية، فإذا به _ وهو المجسد لمانى الحرية والرفض _ يستسلم في يسر ورخاوة للقوانين الاجتماعية نفسها التي ينكرها، ويشرك أفكاره وأحسلامه عن الحسرية والنزق

المبياني والبحث عن الجمال والمتعة الخالصة . إنه يغضع في النهاية لقوانين الجسية المولدة، ويتحول إلى ألة تخصيب، ويترك الملاعب لحياة الزراعة والفلاحة وتربية الأولاد.

إن بربك لا يموت بطلا مأساويا مشل فسال في ((أورفيوس يهبط)، وإنما يحنى رأسه للماصفة، مثله مثل تنسى ويليامز نفسه، ويلوب في قوانين الأمرة ومتطلبات الأب والأم والزوجة. إن (قطة فيوق سطح صنفيحة ساخفة)، تصبح المرثية، التي ينمي فيها تنسى ويليامز اللفنان والشاعر، اعتداء ومصادرة مجتمعه حريته الفردية .

(ب) الأسطورة وقد تحولت أما (جروتسك) م

ماجي أو آلهة الحب التي تركت وحيلة في الفراش

هناك إشارات في لغة المسرحية الجازية لشخصية ماجي من حيث هي معادل لأفروديت إلهة الجمال والعشق والشهوة عند الإغريق، ومثلها مثل الآلهة الإغريقية، فإن ماجي شهوانية حسية، وحتى اسمها الاستعاري في عنوان المسرحية هو االقطة؛، وهي تسمية لها دلالاتها الجنسية والحسية بلا شك. وأكثر من ذلك، فإن اشتياقها إلى عودة بريك لفراشها يشبه، بوضوح، انتظار أفروديت كل عام لعودة حبيبها أدونيس، فكما تقول الأسطورة الإغبريقية، فإن أفروديت (وهي المقابل لعشتار في الميثولوجيا الآشورية البابلية) تسافر خلف أدونيس حبيبها الميت (ويقابله تموز في النسخة الآشورية البابلية) إلى عالم الموتى السفلي، لكي تسترجعه من برسفوني، ملكة المالم السفلي. وفي غياب الإلهة أفروديت، فإن الأرض تصبح خرابا بلقما لأن الإنسان والحيوان يفقدان عاطفتهما الجنسية، وبالتالي يصبحان غير قادرين على الاستمرار بالنوع. ولكن أفروديت، إلهة الإخصاب تنجح في النهاية في الحصول على قرار من زيوس برجوع أدونيس إلى الأرض في الربيع والصبيف من كل عنام،

على أن يقضى الخريف والشناء في عالم الجحيم. ومع المودة السنوية لأدونس (نموز) في الربيع، تتفتح الأرض لنمو النبات، ويستميد كل من الإنسان والحيوان طاقته الجنسية ويصبح قادرا على التكاثر¹⁷¹.

وفي مقابلة أسطورة أفروديت وأدونيس بالمسرحية، فإننا تجدأن نضال ماجي الثابر لاستعادة حب زوجها وعاطفته واستثناف حياتها الجنسية الطبيعية، يمثل انتظار أفروديت لأدونيس كل عام، وكذلك فإن الحياة التمسة التي يحياها بريك بعد موت صديقة سكبير، ومحاولاته دفن حزنه عليه في الإفراط في الشراب، ما هي إلا صورة استعارية لحياة المذاب التي يقضيها أدونيس في جحيم هاديس. ولكننا نجد في نص المسرحية إشارة أخرى لماجي - خاصة في فترة التلملة الجامعية فيما قبل زمن المسرحية .. بجعلها صورة الآلهة أخرى، هي أرتميس أو ديانا الإغريقية، ربة الصيد والغابات والعفة العلرية، فماجي _ هي الأخرى _ مولعة بالصيد في الغابة ومعها كلابها: 3 منذهب لصيد الغزلان في بحيرة القمر (Moon Lake) طللًا يبدأ الموسم، إنى أحب أن أجرى مع الكلاب في الغابة الباردة.. أجرى، وأجرى.. وأقفز فوق كل منا يعشرضني .. (ص ٣٧) . وهي أيضا لانزال مختفظ بالأقواس والسهام التى فازت بها وبميدالية دياناه في مسابقة الرماية بين الكليات (ص ٣٦).

وأعيرا، فإن ماجى بإصرارها على الحمل وعلى أن تصبح أما، وفى رفضها خياته بريك مع رجال آعرين، رغم إهماك لها جنسيا وعاطفيا، تصبح معادلا ممكنا لليانا أخرى؛ ديانا من أفيسسوس (Diana of Ephenus) الإلهة الرومانية للزواج المقدس والخصوبة المنجبة والأعرمة (١٧).

إن ظهور ماجي في صور الآلهة الثلاث، قد يترك انطباعا بأن ثلاثتهن يمثلن ثلاث مراحل في تطور ماجي

ياعتبارها شخصية درامية. ومن ثم، فإن صورة أرتميس المداراء، تمثل ماجى كآنسة صغيرة في أيام الدراسة في فترة ما قبل زواجها من بريك، وتصبح صورة أفروديت المعادل لصورة ماجى، بعد زواجها وأثناء حركة المسرحية، بعد واجها وأثناء حركة المسرحية، شهوانية غنجة ذات نزوات. وأخيرا نجى صورة ديانا الأفيسوسية كالمدورة التي شمال ماجى إيهام الجميع بأنها الصورة التي بدأت بالفعل في التحول إليها، وهي صورة الأم الولود، ربة البيت وعماد الأسرة.

وعلى الرغم من أن هذا الافتراض بأن صورة الآلهة الثلاث هي معادلات للمراحل الثلاث في حياة ماجي قد يبدو منطقيا، أو على الأقل يمكننا من فهم وتفسير الاستعارات المتلفة من الميثولوجياء المستخدمة في التعبير عن شخصية ماجي .. فإنه افتراض قد يقود إلى فهم خاطره لشخصية ماجيء وبالتالي لطبيعة النمو الدرامي ونمو المُعنى في المسرحية. إن الأكثر احتمالا واستقامة مع المعنى الكلي للمسرحية، هو أن صورة ماجي كأفروديت هي الصورة الوحيدة التي تعبر عن طبيعتها الحقيقية، أما الصورتان الأخريان فهما مجرد صور تنكرية، يمعني آخر .. وباستخدام المعجم الماركسي .. فإن ماجر, ابنة الأسرة الفقيرة، هي في النهاية بورجوازية صغيرة يحركها طموحها الاجتماعي، ويدفعها إلى تسلق السلم العابقي حتى القمة. ولذلك، فهي _ شأنها شأن بنات طبقتها - تتصنع المظهر الكاذب والخادع للسندريللا البريئة الهادئة، عديمة التجربة، كي توقع في محرها زوجا صغير السن جميل الطلعة ــ وفوق كل شئ ـ واسع الثراء، وهي تخفي طبيعتها اللموب ومزاجها الناري مخت جونلات الفتاة العذراء حتى تتمكن من الإيقاع يفريستها.

وانطلاقا من الطموح والتطلع الطبقى نفسيهما، فإن ماجى تعمد إلى اختلاق مظهر الأم المتمثل في صورة

ديانا الأفيسوسية، وذلك كي تؤهل نفسها لأخد موقع وماما الكبيرة في صدارة الأمرة. بعبارة أخرى، فيما أن التقاليد الاجتماعية قد تستبعد اختيار النسوة اللمائب، للمواقع القيادية السياسية أو العائلية، فإن ماجي تقرر أن لامترك في لعبة التعالم على الإرث العائلي وعلى قائدول إلى صورة الأم، حتى لو كان ذلك ضد طبعتها وضد مزاجها الشخصي، وحتى لو كان اللمن هو فقدان التجمال الأخذ والرشاقة، وفتة أفروديت، نظير المصورة ولها جسد مغطى برداء ضيق عليه رءوس الحيوانات، يضما صدرها مكتوف كبيرة على المدورة محمد منطى برداء ضيق عليه رءوس الحيوانات، كبيرة الطعارة المحمدة، كبيرة الطبعات المحادة المكتوف تتدلى منه أنداؤها المتعددة، كبيرة الطبعات المحادة المحدودة ا

والواقع أن هذه الصورة التي نقدمها لماجي بوصفها أفروديت، التي تتنكر تارة في صورة أرتميس الصفراء، وذلك في أيام دراستها الجامعية، وتارة أخرى في صورة الإلهة الأم، وذلك تأهبا لأن ترث موقع ماما الكبيرة.. هي صورة تبدو منطقية ومقبولة؛ ليس من الناحية السرامية فقط، وإنما من الوجهة الأنثروبولوجية أيضا. ففي كتاب (مقدمة لدراسة الدين الإغريقي) تطرح مؤلفته جين هيلين هاريسون رأيا يشير إلى ديميتر (Demeter) وكور (Kore) الإلهة الأم وابنتها في الميثولوجيا التقليدية، على أنهما ليسا الأم والابنة على الإطلاق. وتقول إنه استنادا إلى التفسير الديني للأسطورة، فإن ديميتر وكور هما الأم والعذراء، أي هما الشكلان الأكبر والأصغر للشخص نفسه: المرأة الناضجة، والمرأة ما قبلُ النضج (١٩٥). وتأسيسا على رأى الأستاذة هاريسون، فإننا قد نعتبر كلا من أرتميس وديانا الأفيسوسية، ما هما إلا الشكلان الأكبر والأصغر للإلهة تفسها. إن إلهة المدرية والطهارة والغابات، تصبح مع تقدمها في العمر إلهة الزواج المقدس والأمومة والأشجار والخصب. ورغم أننا نلاحظ أن أفروديت هي الأخرى إلهة الخصب، فإننا بجد أنه من

المستحيل إدراجها بين الإلهتين الأخريين كمرحلة وسط من مراحل نطور إلهة واحدة. بمبارة أخرى، فإن فكرة الإلهة الصغيرة المدراء التي تتحول إلى كاعب لعوب في ربيح عممرها، وأخيرا تمود إلى الفضيلة وتصبح الأم والزوجة الخلصة في زواج كالوليكي، هي فكرة غير مقبولة على الإطلاق، سواء من الناحية الثيولوجية (الدينة) أو المؤولوجية.

إن الميلودراما المقبركة وحكايات الأدب الكشوف، هي وحدها التي تروج لقصة الفتاة القروية الساذجة الصغيرة، التي تتزح إلى المدينة، فتحولها إلى عاهرة. وأخيرا يلتقطها زوج فاضل من زبائن المأخور الذي تعمل به، ويحولها إلى واحدة من الحرائر الفاضلات سيدات المجتمع، والأمهات المترمات.

هذا، ويطبع التجميع على طريقة (الكولاج -Col lage) للصور الثلاث المستوحاة من الأساطير _ ملامح شخصية ماجى بالكثير من الجروتسك والكاريكاتير، (ويتشخبط) _ إلى حد بعيد _ النموذج الأصلي المبني عليه الشخصية، وهو أفروديت. والسبب في هذا يعود إلى التناقض الحاد بين الصورة الحقيقية لماجي (أفروديت) والصورتين التنكريتين (أرتميس وديانا الأفيسوسية). إن معرفتنا بماجى القطة المتلوية على الفراش، التي لايشغل تفكيرها _ مثلها مثل أفروديت _ سوى الحب وامتلاك من غبه، يفقد مصداق صورة ديانا، التي تستدعي ماجي في صورتها الأولى قبل الزواج. إن صورة ديانا ربة العفاف تصبح شبيهة بقناع الخجل والعذرية الذى ترتديه اللعائب ' أحيانا، فتصبح مثارا للسخرية، أو تصبح كذلك التمويه الماجن الذى يلجأ إليه أصحاب صالات الاستربتيز (التجرد من الثياب أثناء الرقص)، بتقديم الراقصة في البداية بضفائر طويلة ذات شرائط حمراء ومرتنية جونلات طويلة، وجوارب قطنية، وذلك قبل أن تقف عارية تماما أمام رواد الملهي. والواقع أن صورة ديانا التي

تفخر بها ماجي، تصبح مثارا للسخرية واللمز، فتسألها ماى فى براءة مصطنعة عن اعدة رصاية ديانا التى وجنتها، وهل هى عنتها القنيمة نفسها أم لا.. كأنها تقول لها إن مظهرها القنيم الكاذب كالفتاة البرية غير الجرية جنسيا، أصبح ملاتما لها تماما، وذلك فى إطار ظروفها مع زوجها السكير، الذى لا يؤدى واجباته الجنية نعوها.

أما عن الجروتسك والغريب (Grotesque & Bizzare) في صورة ماجي بوصفها أفروديت، فيجع في صورة إلهة الخصب التي لا تنجب، والتي أهملها زوجها. إن المقارنة بينها وبين ماى التي لنيها خمسة أطفال، والتي افي سبيلها إلى ولادة الطفل السادس؛ (ص ٢٣)، يزيد بالطبع من حدة السخرية بماجى كصورة من أفروديت. وأيضا ماجي تصبح أفروديث فاقدة للبصيرة، ومصابة بتوع من العناد الغين؛ فيهي تبدو مصممة على الاست حواذ على بريك بأى ثمن، آملة في عودته الاختيارية إلى فراشها الذي هجره، متصورة أنه صنو أدونيس حبيب أفروديت، الذي لا يمكن أن يحب غيرها، بينما بربك هو في الحقيقة صورة من أورفيوس الطائش الطليق الذي لا يمكن تملكه أو ترويضه، والذي لا يمكن أن يغرم بنمط أفروديت غراما حقيقيا صحيحاً. وهي تدرك بمد فوات الوقت أنه ليس أدونيسها المتظر، وأنها إنما خدعت في وسامته وجماله، وتهتف من أعماقها: الماذا لا تصبح بدينا أو قبيحا أو شيئا من هذا القبيل حتى أستطيع أن أصبر على ذلك، (ص ٤٠). إن ماجي تصبح شخصية كوميدية متزمتة وقصيرة النظرء تدفع ثمن أحكامها الخاطفة. وهي تنتظر طوال الربيع، والصيف هو الآخر أوشك على الانتهاء، وأدونيسها المزيف لم يعد بعد إلى فراشها، فلا يصبح أمامها إلا أن تدفعه إليه قسرا.

وأخيرا، فإن تحول ماجى من صورة آلهة الجمال والحب والنزوة إلى صورة آلهة الأمومة والحمل والزواج

الكالوليكى، أسر يدعو إلى السخرية، فهمى صورة لا تلائمسها إطلاقا، لأن المرء لا يستطيع أن يتحسور مارلين موزو مثلا وهى واقفة فى المطيخ وحولها دستة من الأطفال، أو أن هند رستم بلغة الثقافة المصرية تقوم بدو كريمة مختار فى أفلام دعاية تنظيم الأصرة، وتوزع موانع الحمل على النساء والرجال. إن صورة دياتا من أنيسوس بأدائها المتعددة، تصبح كذلك صورة جروتسكية وكاريكاتورية وساخرة من مواقف ماجى الإغرائية والمخاطبة أمام برياك طوال المسرحية.

الحيلة أو الخدعة الفنية (The gimmick) والتحول (The metamorphosis)

الفنى؛ في المسرحية يتمثل في الافتراض بأن أورفيوس وأفروديت يتزوجان في صورة بريك وماجي. فماجي وهي متنكرة على شكل أرتميس (ديانا الإغريقية) ، تبدو لبريك في صورة الفشاة الهادئة ذات الوجه الطفولي الصبوح (من نوع الموناليزا) فيتزوجها معتقدا أنها صورة أخرى ليورينيس الحورية التي أحبها أورنيوس. ويتصور بريك أن ماجي لن تتدخل في علاقته الجنسية بصديقه الحميم سكبير، وأنه سيستطيع الجمع بينهما. والأكثر من ذلك، أنه يمتقد أنه يضاعف اللذة (طبقا للتقليد الأوروبي الفرنسي في القرن التاسع عشر الذي وصف مونيه في لوحته الشهيرة (الغذاء على العشب): وأنا وصديقي والحورية العارية، نتفذى معاً على الحشائش في النابة البرية). وللأسف، قإن الأمور لا تسير مع بريك على هذا المنوال، فشفسد عليه ماجي كل شيء إنها تكشف صورتها الحقيقية، وهي صورة أفروديت الشهوانية المتسلطة، والعدوانية من الناحية الجنسية، وتتمكن من إقصاء سكبير عنه، بل من إقصائه من الحياة تفسها.

أما عن الجمذاب سكبير لماجي، فيمكن فهم دوافعه من خلال تنكر ماجي كأرتميس، فمن الممكن أن يكون

سكيير _ في وداعته وجماله الصبياني الهادئ _ معادلاً لهيبوليتس (Hippolytus) الذي كان يحب أرتميس في الأسطورة. لكن ماجي، وهي تكشف وجهها الحقيقي كأفروديت، تبدو له مثل فيدرا (وهي ربيبة أفروديت في الأسطورة). ومثل فيدرا التي تدفع هيبوليتس إلى حتفه، فإن ماجي تقود سكبير إلى الانتحار (٢٠٠).

وإذا كانت صورة ماجى (كأفروديت التي تتنكر في شكل أرتميس) تفسسر وبسرر زواج ماجى من بريك (أورفيوس)، وهو الزواج الذي ما كنان يتم لولا حيلة التنكر هذه، فإن صورة ماجى (كأفروديت التي تتحول إلى ديانا الأفيسوسية) قد نفسر جزئياً، بدورها، شحول يريك في نهاية المسرحية، وتبرر عودته إلى فراش الزوجية _ وأقول وجزئياً، الأن الموت المرتقب للأب له تأثيره أيضاً على تصرفات بريك، وعلى قابليته للتحول إلى رجل أسرة وأب ليحل محله.

وبكلمات أخرىء فإن بريك بيداً في قبول حودة الحياة الزوجية الطبيعية _ بينه وبين ماجي _ التي توقفت يمد موت سكبير، فقط عندما يوشك أبوه على الموت، وعندما تبدأ ماجي في التحول إلى صورة الأم . ويمكن استيضاح هذا الافتراض في ضوء ارتباط الجنسية المثلية بعقدة أوديب في علم النفس الفرويدي . فكما يشرح فرويد؛ فإن عقدة أوديب هي نتيجة زيادة حب الصبي الصغير لأمه (وذلك في مرحلة سابقة على ظهور المرحلة القضيبية)، ثم كبت هذا الحب، بواسطة الأب الذي يظهر في الصورة، بوصف المنافس للصبي في حب الأم(٢١١) وفي كتاب (هاملت وأوديب: دراسة كالاسيكية في علم النفس الأدبي) ، يصف مؤلف أرنست جونز تتيجتين من أهم النتائج التي تترتب على كبت رغبة الصبي المبكرة في الاستحواذ على أمه جنسياً. ففي الحالة الأولى، فإن شعور الصبي بالرغبة جنسياً في الأم يتم قمعه بحدة يربطه بالعار والذنب، وبالتالي فهو يفقد

شعوره بالانجذاب تحو الجنس الآخر برمته، وتصبح النسوة كلها محرمات بالنسبة إليه، مثل أمه تماماً، وهكذا يصبح مثل هذا الصبى عرضة للانخماس في الجنسية المثلية إذا توافرت له بعض العوامل المساعدة الأخرى. وفي الحالة الثانية تتعرض رغبة الصبي الجديدة المتولدة عجاه أمه للكبت، ولكن بصورة غير كاملة، فيصبح مشدوداً إلى أمه وغير قادر على أن يحب امرأة أخرى.. إلا أنه أحياتاً، في هذه الحالة إذا لم يكن الارتباط بالأم قرياً جداً، يمكن للصبى أن يتحسن ضده تدريجياً.. وغالباً ما يكون هذا التحصن غير كامل أيضاً، حتى إن الصبى سيحب ويتزوج فقط امرأة تشبه أمه(؟؟).

وتأسيساً على خليل فرويد، فإنه يبدو أن بريك في المخاوض وقالم في المحالين السابقتين؛ فهو يواجه قهراً شديداً لرضاته أطهرة في الحالين السابقتين؛ فهو يواجه قهراً شديداً لرضاته الخرمة بخاه الأم، مع وجود أيبه الذي كان يرى فهد دائماً يفلاً مثالياً أسطورياً، وغريماً لا يمكن قهره. ولذلك، فهو عندما يقابل صبياً محبطاً أخر، في لعبة كرة القدم وهي لعبة ترمز إلى العنف والاحتكاك الجسدي، وشغل بشي الأحاسيس السادية والماسوشية ... تشأ علاقة جنسية مثلية بين الصبيين. ولكن عندما يستبعد الأب مرية مع الزوجة التي تشبه أمه.

لماذا يتزوج بربك ماجى؟ أولاً لأنها تمثل واجهة شرعية ودرعاً يمكن أن يستعمله لكى يتضادى إدانة المجتمع التقليدى للملاقة الجنسية غير المنجبة التى يعارسها - أو على الأقل التى يحب أن يمارسها.. ثانياً، لأنها تبدو بالنسبة إليه (في بداية تمارة، عليها) تلميذة جميلة. هشة، لا تجربة لها.. وبالتلى فيمكنها أن تكون الشريك المناسب للملذات القصية والشرجية المتمددة الشريك المناسب للملذات القصية والشرجية المتمددة عن وجهها الحقيقي، كامرأة ناضجة ذات خبرة جنسية،

تطلب من زوجها علاقة جنسية ناضجة، فإن بريك يصيبه الذعر ويهجر فراشها.

إن اتتحار سكبير – الذي يتحمل الثلاثة مسؤوليته بـ
يعطى بريك علراً مقبولاً، لابتعاده عنها. إنه يجعل منها
وحشاً مصاصاً للنماء، يتحمل كل الذنب في موت
صبى برعاً، ولكن عندما يصبح موت الأب أمراً مؤكداً،
وعندما تظهر ماجى – في الوقت نفسه – إمكان تحولها
إلى صووة أم بربك وهي في ريصانهسا، يسدى بريك
استداده للمودة إلى الحياة الجنسية الطبيعية كما تقررها
قواتين الجنسية المتوالدة أو المنجبة، التي سبق له وفضها.
وهكذا، فإن بشار نضج بريك وميله إلى حياة الاستقرارة
ترتبط أساساً يتحول ماجى إلى البليل لأمه.

وفي نص (قطة على سطح صفيحة ساخنة) هناك الكثير من القرائن على أن ميول بريك إلى الجنسية المثلية، إنما تنبع من مساناته لعقدة أوديب، ويمكن استقراء هذه الدلائل في الكثير من لحظات المسرحية، ومن خلال بمض المواقف، سواء بينه وبين الأم أو بينه وبين الأب أو مع زوجه ماجي. وعسوماً، قإن علاقة الحب بين بريك و ماما الكبيرة تبدو علاقة أوديية بشكل حاد، ويؤكد ذلك أكثر من مؤشر. أولاً: هناك تخيزها لاختياره رئيساً جديداً للأسرة، على الرغم من أنه العاطل السكير، والنزق الذي لا يتحمل مسؤولية، وهي من أجل ذلك تستبعد ابنها الأكبر جوبر، رغم أنه والد الأطفال الخمسة، والمحامي الناجع الذي يكرس وقته ونفسه لخدمة مصالح العائلة. وثانياً: تجد ماما الكبيرة، وقد تأكد لها قرب موت بايا الكبير، ترسل في طلب واحد فقط من ابنيها، وهو بريك، وتتجاهل تمامأ وجود جوير، كأنما وجود بريك إلى جانبها، هو الذي سيضمن بقاءها على رأس الأسرة حتى بعد موت الأب. (وهنا تصبح ماما الكبيرة، محاكاة هزلية Parody؛ لجوكاستا، المرأة التي تتمكن من البقاء على العرش عن طريق الزواج من ابنها

بعد قتله أباء، وتزداد نفمة السخرية والجروتسك في صورة الأم الكبيرة كجوكاستا، عندما نجلس القسيس على حجرها (ص٢٩) ؛ (حيث تشير التورية المازحة إلى صورة جوكاستا مع العراف تربسياس).

المؤشر الثالث للطبيعة الأوديبية في علاقة الأم يبريك، خيده في استخدامها فكرة الحب المخرم مع ابنهاء لإثارة غيرة زوجها «بابا الكبير»، بعد توقف علاقتهما الجنسية، ويتمثل ذلك مثلا في المشهد الأول من المسرحية الذي توجه فيه الحديث التالى إلى بربك، على مسمع من بابا الكبير؛

و.. أنت أيها الولد السييج.. أنت يا ولدى الصخير السيع.. أعط ماما الكبيرة قبلة.. أنت أيها الولد السيعج.. (للأب) انظر إليه وهو أيها الولد السيعج.. (للأب) انظر إليه وهو عجلان.. إن بهك لا يحب أن يتم تقبيله أو عمل ضبعة حول هذا الأمر.. وبما لأنه غارق في القبل..

... أربد أن أجلس إلى جانب حبيبى بريك على الأربكة.. وأن أمسك بيسده وأحسب قليلا.. (ص٢٨).

وإذا انتقلنا إلى الملاقة بين بربك ودادى الكبير، فإنتا نجد أن الشمور العدالى المتبادل بينهما، الذى يلون كل لقاءاتهما مما، هو مؤشر آخر على عقدة أوديب عند بريك. إن إصرار دادى الكبير على فتح موضوع الملاقة المجسية المثلية لبريك مع سكبير، يصبح معادلا لتهديد الأب باستفصال عضو الذكورة لدى الصبى، إذا أبدى أى شعور مصحرم هجاه الأم. إن الأب الموشك على الاحتضار يخشى أن يتهز الابن الفرصة ويظهر مشاعره المجتسية المكبونة عجاه الأم، ولذلك يجيع حديثه ولمره عن الملاقات الجنسية الشاذة _ سواء بين المجوزين الللين مانا في المزرعة، أو بين إنه وصديقه _ تخذيرا لبريك من إطلاق المنان لمناعء الأوديية.

وتحن تلحظ أن الأب أثناء لقائه الأخير يبريك، يظل ينسج الأكاذيب واحدة بعد الأخرى، عن قدرته وقوته الجنسية، محاولا أن يظهر لبريك خصما لا يقهر، وإذا كان بريك مترددا في مكاشفة أبيه بحقيقة مرضه، فللك لأن كرهه له وخوفه منه، يمتزجان بحب كبير له، وإعجاب بفحولته أيضا. إن دادى الكبير ليس فقط عنوا لبريك، ولكنه أيضا بطله، والرمز المقدس الذى ظل بملأ خياله طوال الوقت. إن ما يحكم مشاعر بريك، هو توتر ناج عن الصراع بين الرغبة في التخلص من أبيه وألمه وحزد من الطريقة التي يموت بها الأب، ليس كمحارب عظيم في معركة وإنما كحيوان جريح(٢٢).

وأخيرا، فإن تخول ماجى قرب نهاية المسرحية إلى صورة الأم، الذى أشرنا إليه من قبل على أنه المفتاح لعودة الحياة الطبيعية بينها وبين بريك، يصبح هو الآخر دليلا على إصابة بريك بعقدة أوديب، بمعلى آخر، إن أبيك لا يشفى من جنسيته المثلية إلا بعد عشوره على البليل لأمه، أو المرأة الأم الأقوى التي تخنو عليه وتفرض عليه سيطرتها:

وماجى : بريك.. لقد اعتدت أن أعتقد أنك أو المحتقد أنك أو السوى منى.. وأننى لا أريد أن أخسست لمسطوتك.. لكنى الآن أقوى منك.. وبالتالى أستطيع أن أحيك بصدق أكثره (ص/١٧٤).

(جــ) محاربات الأمازون: أو الجروتسك في حبكة المسرحية

وإن المقامرة عندما تصل إلى منتهاها وبعد أن يتغلب البطل على كل الصحاب وبصرع الوحوش والفيلان كافة، عادة ما تقدم على أنها زواج طقسى بين البطل المنتصر، المثل لروح الشر، والإلهة المتوجة ملكة على الماليه (۲۷).

بهذه العبارة يرتب جوزيف كاميل النسق التقليدى للأسطورة؟ حيث تتهي عادة بالزواج بين الآلهة والحارب المن تمكن في النهاية من أن يترج بالنصر رحلت الأوديسية المرعبة. هذا الترتيب قد تم عكسه تماما في للسرحية. فماجئ، وليس بريك، تصبح الحارب الذي يكسب في النهاية؛ فهي تظفر بريك، أو دالحلوق الشبيه بالآلهة، حكماناة لها على معاركها النمارية مع النسوة الأحريات، حول الحصول على نصيب الأسد من تركة الأب الهتضر. هذا التفيير في منطق الأسطورة، يجمل أساسيا في النظر إلى المسرحية ككوميديا مقلوبة، أو أساسيا في النظر إلى المسرحية ككوميديا مقلوبة، أو المحاكاة تهكمية للكوميديا النوامية عاليا). Prrody of comedy (وهي) الفكرة التي سنختم هذه الدراسة بالحديث عنها).

والواقع أن النساء الثلاث في المسرحية (ماما الكبيرة وماى وماجي) ، يظهرن وقد استولين على السلطة تماما وأخذن مقاليدها من أيدى أزواجهن. إنهن يحاربن معارك الرجال، ويتحكمن في حياة ومصائر الرجال، فماجي تقف بهملاية شد محاولات ماى وزوجها جوبر في إيماد بريك عن المنزل (بهالتالي عن الصراع حول الميراث)، برصمه في عيادة لملاج مدتى الكحول (ص٢٦)، وهي تتسترى لبريك هذية ليقدمها إلى أبيه بمناسبة عيد جنسيا)، فتضعز له ردا على نظراته الراغبة في جسدها. وأخيرا، فهي تجر بريك إلى سريرها جرا وتكاد تقتصبه اغتصابا، لكي عمل الطفل الذى سيؤهلهما للميراث.

وماما الكبيرة التى تظهر كأنها الملكة الأم المجوز، تستبسل هى الأخرى فى الدفاع عن كيانها. لقد أعلت القيادة المائلة من دادى الكبير، لكى تقمل ما فى وسمها لتبقيه فى موضعه وئيساً للعائلة، ومن أجل ذلك فهى تزيف التقارير الطبية عن مرضه وتدعى كذبا أن ما به لا يعد أن يكون التجابا فى القولود، وليس موطانا. أما

ملى، فيهى الأخرى تمثل الطرف المسيطر مع زوجها جوير، إنه لا يستطيع التصرف دون أوامرها، فقبضتها عليه حديدية، وهى العقل الذي يخطط لكل تحركاتهما معا.

وإذا انتقلنا إلى الرجال الثلاثة في المسرحية، سنجدهم سعلى النقيض من النساء مصلوبي الإرادة، لا حول لهم ولا قوة: دادى الكبير هو رجل مريض مرضا فناكا، غارق في خيالاته وأوهامه الجنسية، حيث ينام فيها مع امرأة عاربة إلا من الماس وقطع الفراء (س٨٩٠). وبريك هو لاعب كرة مصاب، ومحتزل الملاعب، يهرب من ذكرياته الأليحة حول فقدائه صديقه، في الكأس والشراب. وأخيرا، فإن جوبر، هو الأعر، لا يعدو أن يكون دمية تتلاعب بخيوطها زوجه ماى.

إن المبراع من أعلى مستواه الهومى في المسرحة مو سراع بين النساء، وليس الرجال الذين هم في الأعلى، وهو المناب الذين هم في الأغلى، وفيات ويال المرحية الأغلى، وفيات المرحية تصور مجتمعا تتحكم فيه الأم، وهو عودة لما يسميه هميود بد والمصر الذهبية، وهو عصر عاش فيه جنس من الرجال الضماف والعاجزين، وهم زراعيون، أطاعوا أمهاتهم طوال حياتهم (۳۰).

وإذا كان بريك، لاعب كرة القدم (وهى اللعبة التي ترمز فى أمريكا للقتسال والعنف) يمكن ـ للوهلة الأولى ـ أن يعتبر الاستثناء الوحيد لمثل هذا المجتمع الزراعي المفتقر إلى للقاتلين، فإنه يصبح استثناء لا محل له عندما نعلم أنه مصاب في قدمه، وأنه معتول الملاعب، فضلا عن أنه سكير لا يفيق من الخصر، وأخيرا فهو الآخر يرهص بتحوله إلى مزارع عند نهاية المسرحية، وبعد أن يصبح من المؤكد أن تؤول إليه مزرعة أبيه.

وفي هذا الصراع النموي حول عرش الأسرة، فإن ماي بصفتها المرأة والخصبة؛ (يما تملكه من أطفال

خصسة، علاوة على السادس المنتظر مجيفه بين لحظة وأخرى) ، تظهر بصفتها الأكثر استحقاقا من ماجي، لاحتـــــلال موقع ماضا الكبيرة، لكن الأم ـــــ أو يلفة مجازية ــــ الملكة الطاعتة في السن، تسلم تاجها لماجي وليس الذي لمدد من الأسباب: أولها ـــ كما شرحنا فيما محل زوجها. وثانيها ـــ فإن ماما الكبيرة لا تخب يعل محل زوجها. وثانيها ـــ فإن ماما الكبيرة لا تخب ماجي وبهك، وتخاول أن تموف الحقيقة حول صحة دادى الكبير، والسبب الثالث .ــ وربما يكون الأهم ـــ أن ماما الكبيرة الجنسية المجازة الجنسية المحارة الجنسية المحارة الجنسية من المحارة الجنسية ما الكبيرة الجنسية المحارة. لا تكف أبنا عن طلب ماجي هي الموهبة الحقيقية في الفراش، وغم أن هام عجي هي الموهبة الحقيقية في الفراش، وغم أن هام الموجة الحقيقية في الفراش، وغم أن هام

وتتيجة لما سبق، فإن الفراش يصبح موتيفة مهمة في المسرحية، فهر المعادل لساحة المعركة. فالمرأتان، ماما الكبيرة وماجي، تفلقان أبواب حجرتي نومهما، وتوصدان الأبواب على زوجيهما (أحدهما سكير، والآخر يموت من السرطان)، وطوال المسرحية تخاولان منع تسرب أية معلومات عن ظروف زوجيهما البدنية المتدهورة. وكذلك تقضى كلتا المرأتين وقتا طويلا مع زوجها في الفراش، على أمل أن يستعيد الزوجان قوتهما.

وأخيرا، يسمع للرجلين بمبارزة شكلية، مخت إشراف المراتين اللعين تأصدان موقع المدوب أو المدير الرياضي، ولا تفليع مسحاولات ماى وجوبر في منع هذه المقابلة الاستراتيجية بين بابا الكبير وبربك أو لتسمها المباراة على المقب بلغة الرياضة _ على الرغم من محاولتهما تتبع دادى الكبير أينما ذهب، والمبارزة أو المبارلة التي تتم بين بربك وأيه، رغم أنها تتصاعد في الحمية بالتدريج، بين بربك وأيه، رغم أنها تتصاعد في الحمية بالتدريج، بين بربك وأيه، رغم أنها تتصاعد في الحمية بالتدريج، بين ملك عجوز، وأمير أعرج وجريح.

ولما كانت عقيدة عبادة ديانا الأفيسوسية تعود إلى قبائل الأمازون الأسطورية من النساء المحاربات (٢٧٠)، فإن الإشارة إلى تحول ماجي قرب نهاية المسرحية إلى معادل لنيانا الأفيسوسية يناسب جدا تقديم ماجي كالمرأة المحاربة التي فازت أخيرا بعرش الأسرة، لتصبح أشبه بملكة شعب الأمازون من النسوة المحاربات، وتتناسب صدورة بهك بمكازه الخشيى هي الأحرى مع هذا السياق؛ حيث يصبح رمزا ساخوا لزوج ديانا الأفيسوسية في الأسطورة وهو «ملك الغابات والأخضاب، (٢٧٠).

(د) هاياواثا يطعن أباه بعكاز خشبى أو الجروتسك في طقوس قتل الملك المقدس

إن لقساء الأب والابن هو مسوضوع مستكرر في الميثولوجيا، وهو يرتبط دائما بالدم والعنف، تمبيراً عن الميثولوجيا، وهو يرتبط دائما باللدم والقوة الناشئة الجديدة. لكن نتائج هذا المسراع عادة ما تكون مختلفة اختلافا كيرا، من أسطورة لأخرى. فأحيانا ينتصر النظام الجديد، كما يتضع في انتصار زيوس على أبيه كرونوس، وأحيانا أخرى ينتصر النظام القديم كما يتمثل في قتل رستم أحرى ينتصر النظام القديم كما يتمثل في قتل رستم أحرى يموت كل من الأب والابن بهيد الآخر، كما يحدث في مصرع الملك آوثر وابع غير الشرعي مودود في اصطير المكأى المقدسة وحكايات كاميلوت والملك أرثر وابد غير الشرعي مودود في أساطير المكأى المقدسة وحكايات كاميلوت والملك

وعلى الرغم من أن اللقاء بين دادى الكبير وبريك يحتوى على الكثير من المناصر التي توجد في مثل هذه الأساطير التي تصور معارك الآباء والأبناء، فإن تتاتج هذا اللقاء تهدو مختلفة تماما عن النماذج الثلاثة التي ذكرتها. إن أقرب نموذج يماثل لقاء بريك مع دادى الكبير قد نجده في اللقاء بين هياواتا Hiawatha وأبيه مودجيكيويس Mudjekeewis الشاعر

الأمريكي هـ. و. لونجفللوا، في ملحمته (أغية هبارالا)، وهي الملحمة التي كتبها مستوحيا أحداثها من أساطير الهندد الحمر الأمريكيين وصبها في تسيح أثنوى أمومي يشبه نسيج (قفلة فوق سطح صفيحة ساختة). فهباوانا الذي تقوم جدته نوكوميس Nokomis على تربيته تخبره بأن أباه قد هجر أمه وينونا wenonah قبل مولده، ثما جملها تموت حسرة وحزنا بعد مولد هباوانا بوقت قمير. وفي الجزء الرابع من الأغنية، يذهب هباوانا إلى والده كي ينتقم لأمه ويستمر المراك ينهما داميا للالة أيام كي ينتقم لأمه ويستمر المراك ينهما داميا للالة أيام بلبالها، حتى يوقفه الأب مودجيكيوبس، بعد أن أعجب بشجاعة ابنه واستبساله، إذ رآه صورة من شبابه.

وأخيرا، يقرر الأب أن يعد ابنه هياوانا لمشاركته مملكته مكافأة له على شجاعته (٢٩).

إن المقارنة بين لقاء الأب والابن في (قطة فوق سطح صفيحة ساختة) و(أغنية هياوانا) تكشف تشابها كبيرا بين الانتين، سواء من الناحية البنائية والإيقاعية أو من ناحية سلوك الطرفين وأحاسيسهما في كل من اللقائين. إن كلا المشهلين يستخدم بناه إيقاعيا مقسما إلى وحدات أو وموازيره إيقاعية مقفولة، كل وحدة تبدأ من المسفر وتظل تعلو في "كريشندو (Crescendo) حتى الدرق، ثم تهبط إلى نقطة سكون مرة أخرى -Criminu) مباريات الملاكمة، وفيه تتابع الجولات حتى تتنهى مباريات الملاكمة، وفيه تتابع الجولات حتى تتنهى بتصالح المتفاتلين، بعد أن أشيع كل منهما الآخر لكما، يما في ذلك المكم غير المشروع، الذي يتصف بالنذالة بما الحرام).

واستطرارا في هذه المقابلة بين اللقائين في المسرحية والملحمة الشعرية، فإننا تجد أن اللحظة التي تسبق القتال بين الأب والابن في العملين، هي لحظة تندقق فيها مشاعر كل منهما تجاه الآخر، وتختلط فيها مشاعر الحب بالخوف والحفر. أما عن موقف الشخصيات حيال

بعضها وبعض، فإننا نجدها هى نفسها فى المسرحية والمحمة، فبريك بريد أن ينتقم من أيبه مثل هباواثا، والأب في الحاتين يريد أن يختبر قوة ابنه حتى يتأكد من آله يشبهه، أو بعبارة أخرى يريد أن يمتحن خليفته اللى سيخلفه على العرش (إن دادى الكبير بريد أن يتأكد أن بربك ليس الصبى الخات الذى تنتشر الإشاعات حول شدوده الجسى)، وكما في الأخية، يتصالح الأب والإبن في النهاية ويوحدان قواهما ضد العدر (ماى وجهر).

وكما يحس هياوانا بمشاعر الكراهية عجّاه أيه، بسب ما أحدث لأمه وينونا، فإن بريك هو الآخر يرى في الأب الفريم الذي كب أحاسيسه المحرمة المبكرة نحو أمه، والذي كان سببا افي انعماسه في مشاعر الجنسية المثلية وهو إذا كان قد تزوج ماجي، فإنما فعل ذلك ليقدم الواجهة الاجتماعية الشرعية التي يهدها أبوه. وبالتالي فإذا كان صديقه سكيير قد مات بسبب زواجه، فإنه يمد أباه مسؤولا – ولو بشكل غير مهاشر سعن التحار صديقه، أي أنه من الممكن القول أيضا بأن حزن بريك على صديقه ورغبته في الانتقام محن تسببوا في موته توازى حزن هياوانا على أمه وينونا.

ورغم التشابه بين مقابلة الأب والابن في المملين، فإن المركة بين بريك ودادى الكبير، تبدو هزاية جداً، مليثة بالجروتسك والسخرية الكاريكاتورية، إنها تتحول إلى عراك عبني بين كهل مريض وشاب يعرج على قلم مصابة، كما أن فقمانهما القدرة الجنسية لمع الابن)، يصبح ممادلاً لمجزهما البدني، وفي مشهد المواجهة بينهما، فإن القسرة الجسلية ضيلة وتكاد تكون منعدمة، وتتحول للمركة بالمجتمعا في معظمها _ إلى شنادة كلامية ساختة، وحتى المكاز الذي يلوح به برياك في وجه والده بعد أن القام أرضاء يصبح معادلاً عزلياً جداً للرمع الذي يبارز به أباه؛ إنه «موتهفا» تؤكد عنصري

الجروتسك، والبارودى، في صورة اللقاء الأسطورى
 بين الأب والابن في المسرحية.

وبعيداً عن أساطير صراع الأب مع الابن، فإن ربطنا بريك بصورة أدونيس، وهي الصورة الخاطئة التي كونتها ماجي عنه (كأفروديت) .. يجعل اللقاء بين الأب والابن في (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) يستدعي فوراً صورة المعركة بين الشتاء والربيع، في اطقوس الربيع، ـ وهي المعروفة في الأنثروبولوجياً بالطقوس الأليوزيسية _ وفيسهما ينتمسر أدونيس على قنوى الظلام والموت التمي ميطرت عليه طيلة إقامته الشتوية في هاديس، ويعود إلى الأرض حاملاً معه النماء والحصول، وموقظاً الحب والرغبة الجنسية لدى الإنسان والحيوان. ولكن لأن بريك هو أدونيس مزيف، فإن هذه الطقوس تؤدى في المسرحية بشكل هزلي وجروتسكي ومقلوب تماماً. إن ماجي، كمأفسروديت، تظل تنتظر بلا جمدوي عمودة أدونيس (الربيع)، وعندما يولى الربيم ويوشك الصيف على الانتهاء، تضطر إلى الكلب حول عودته وتدعى إنها مخمل بذرته في أحشائها. وبريك (الربيم) ودادي الكبير (الشتاء) لا يتعاركان عندما يلتقيان، وإنما يتصالحان، مما يوحى بأن الحياة فوق الأرض سيكون مصيرها الفوضى، وأن تجليد خصوبتها قد يتأجل لعام آخر، وبما يجعل ماجى تعجل بالكلب حول حملها إنقاذا للموقف. وفوق ذلك، فإن الاحتفالات لا تقام من أجل الربيع (الحميساة والدفء) ولكن من أجل الشماء (الموت والبرودة) . وهكذا، فإن شموع كمكة عيد الميلاد تضاء احتفالاً بدادي الكبير الموشك على الموت، وفي الاحتفال بعيد الميلاد يغني أطفال ماي وجوبر أغنية هي تقليد عابث لأغنيات الأطفال في احتفالات الربيم. ففي (الغصن الذهبي) يخبرنا جيمس فريزر كيف أنَّ أطفال بوهيميا يغنون ترحيبا بمجئ الربيع وانتهاء الشتاء وبداية نمو الزرع في الأرض، وأثناء الأغنية يحملون دمية كبيرة لرجل متصنوع من القش (خيبال ماآته) يمثل الموت، ويشعلون فيه النيران، وهم يترنمون قائلين:

ونحن الآن تحمل الموت خارج القرية ونجئ بالصيف الجديد إلى القرية مرحباً أيها الصيف العزيز.. مرحباً أيها القمح الصغير الأخضرة(٢٠٠٠).

وعا يدعو إلى السخرية أن أغنية الأطفال في المسرحية فضلا عن أنها تستخدم تركيبة لغوية هرائية، فهى تقلب سياق الأغنية السابقة. فيغنى الأطفال فيها محتفلين بالجد العجوز المثل للشتاء:

«Skinemerinka - dinka - dink Shinamorinka - do We Love you. Shinamarink - dinka - dink Shinamarink - do Big Daddy, yor» (pp. 70-71).

وإلى جانب هذه الصورة التهكمية لفلقوس الهيع، المسرحية تقدم أيضا محاكاة تهكمية (بارودى (Parody وقتل الملك المقدس ، فكما يشرحها فريزو، لعقد العقوس وقتل الملك المقدس ، فكما يشرحها فريزو، ملوكهم المقدسين يجب ألا يسمح لهم «بأن يمواو ميته الويهم المقدسين يجب ألا يسمح لهم «بأن يمواو ميته أن يتم قتلهم بمجرد أن تظهر عليهم والأعراض بأن يتم قتلهم بمجرد أن تظهر عليهم والأعراض بأن فرتهم قد بدأت في الضعف» ، ومن طريق قتلهم الملك، فيتهم يستطيعون الإمساك بد وروحه عند هروبها ورقعولها إلى الخليفة المناسب، وبالتالي منع الدنيا من اللانهيار بالتهيار الإله الرجل، أو رمز التجسيد الإنساني للإلهارات).

وطبقا لطقوس قبائل الشيللوك (Shilluk)، فإن عجز الملك عن إشباع الرغبات الجنسية لزوجاته، يعتبر علامة على فقماته قوته وألوهيشه، وبالتالى فإن الملك يدان، ويعدم على الفور بمجرد أن تخبر زوجاته رؤساء القبيلة عن ضعفه الجنسي. وحتى وهو في قمة قوته، فإن الملك

قد يكون عرضة لهجوم المنافسين على العرش، وعادة ما يكون ابنه الذى يصبح من حقه أن يقاتل الملك، ويحكم بدلا منه إذا نجح فى قتله(٣٣).

ومن الواضح أن المسرحية تقابل معظم هذه الطقوس بطريقة ساخرة وتهكمية؛ فنحن نواجه بملك مقدس (دادى الكبير)، وقد فقد بالتأكيد قواه الجنسية، بدليل أن حيباته الجنسية مع زوجه قد توقفت منذ خمس سنوات (ص١٩٥). أما الابن المنافس على العرش، فإنه ـ على الرغم من حدالة سنه ومظهره الرياضي الجميل ـ يفتقد المؤهلات اللازمة، فأولا: هو يقدم على أنه ممارس للجنسية المثلية (رمز النشاط غير المنجب والمحرم)، وثانيا: هو بوصفه زوجا يبدو فاقدا تماما كل رغبة أو اهتمام بزوجه المولعة باللذة الحسية. أما العكاز الذي يستخدمه يريك بدلا من الرمح، في ممركته مم الأب، فيصبح رمزا فرويديا للقضيب الذكوري، وقد فقد فعاليته؛ فهو قضيب خشبي لا حياة فيه يمثل توقف بربك عن النشساط الجنسي، ونما يدعسو إلى الدهشسة أن الرجل المجوز، وليس الابن الشاب، هو الذي يحاول أن يوحي بأنه لايزال في عنفوان قوته، حبتي إنه يقارن نفسسه بالإعسار (ص٢٠١). إن دادي الكبير، الموشك على الموت، يصبح هو الطرف الذي يجسد الرغبة في الحياة والبقاء .. بينما بريك الرياضي الشاب، يسفر عن الرغبة في الموت. إن سلوك بريك هو سلوك انتحاري، وغرقه الثام في الخمر والأحزان هو موت مجازي بديل للموت

وكذلك، على عكس زوجات الملك اللواتي يفشين أسرار ضعفه الجنسي، فإن ماما الكبيرة تفعل المكس. فرغم أن دادى الكبير لم يقربها منذ خمس سنوات فهي تخسفي ذلك، بل تمعن في الإصسرار على أنه سليم الجسم، وأن ما به ليس السرطان، ولكن 3.. شع بسيط اسمه القسولون المصني»، وأضيرا، فيان دادى الكبير لا يتوقف عن الحليث ولو كذبا ... عن ضواته الجنسية

ويقدم نفسه كفاز أسطورى مثل هانيبال أو تيمورنك، يقهر أسبانيا وبلاد العرب، ويقدم قضييه للقدس لفتاة مغربية صغيرة السن، لكى تلمسه لمسة مباركة، وهو يفرق فى خيالاته وأوهامه التى يواقع فيها امرأة عارية منطلة بالقراء، وهذه صورة سيريالية تعادل مشهد إعدام ملك الشيللوك للريض:

ايداً تفهد الإعدام في الملك، بمجرد صدور حكم شهوخ القبيلة.. ويتم يناء كوخ خاص بهده المناسبة.. يقتاد إليه الملك، حيث يرقدونه ويستدون رأسه إلى حجر فتاة عدراء في سن الزواج.. ثم يفلق عليهما باب الكوخ.. ويتركان معا، دون طعام أو ماء أو نار، كي يموتا من الجرع والاختداق، (٢٣٠).

(د) الكومسينا القلوبة في وقطة فسوق سطح صفيحة ساخنة،

كما يوضع نورثروب فراى في (نظرية الأساطير The بالسرحي (cry of Mythos المسرحي طبيع الدوع المسرحي المسبوع عن طقدوس الربيع الكلاسيكية المناتدية، الى المناتدية الذي المناتدية الى المناتدية المناتدية، الى المسلوما، والقاعدة التي يني عليها معظم كبار كتاب شيوها، والقاعدة التي يني عليها معظم كبار كتاب الكوميديا فيما بعد مسرحياتهم: شكسيير وموليير وجولدوني ومايفو وشو وغوهم، وتدو هذه الحكة حول المقتبات التي تعترض زواجهما، والتصادهما على طريقهما عادة كبار السن (الأب المترت، المم البخيل، الزوج الكهل المنيور. إلخ)، ويتصدر الهبان بفضل صدق عواطفهما ونبلها، ويفضل مساعدة الخدم بفضل صدق عواطفهما ونبلها، ويفضل مساعدة الخدم بفضل صدق عواطفهما ونبلها، ويفضل مساعدة الخدم وينهاية المسرحية يلتم شمل الماشقين، وينهاية المسرحية يلتم شمل الماشقين،

وكسما يشرح فراى، فإن انتصار الشباب في الكتاء الكوميديا، يصبح رمزا لانتصار الصيف على الشتاء، وعودة الحياة والخصوبة إلى الأرض، وإقامة مهرجان الحب بعد عودة أدونيس إلى أفروديت، ويصبح كذلك رمزا لانتصار الجديد على القديم، والأفكار الشابة على التقايد الخافظة المتحبرة.

وبهذا، تعبر الكوميديا في بنيتها الفلسفية عن إيرادة التغيير وعن انتقال المجتمع من الفكر القديم إلى الجديد، عكس التراجيديا التي تؤكد خلبة النظام القائم وسحق الشباب الممثل للفكر التقدمي المستقبلي مثل أنتيجون وهاملت. ومن هلا المنطلق، فإن بقصة السيد المسيح تصبح كوميديا متفائلة وليست مأساة، هذا إذا نظرنا إليها في الوار الميثولوجيا الدينية المسيحية. فرغم نجاح القوى الرجمية، عمثلة في العسكريين الرومان وحاخامات اليهود، في صلب المسيح، فإن البعث وصحود جسد المسيح إلى المساعاء (وذلك ترحا لما تلهب المحب إليه الديانة المسيحية بالطبع)، يقلب المؤقف ويحول قصة المسيح إلى كوميديا بالطبع)، يقلب المؤقف ويحول قصة المسيح إلى كوميديا تصدا التعار الفكر الجديد.

وفى (قطة فوق سطح صحيفة ساختة) يقلب ويليامز الصيفة المينائدرية للكوميديا رأسا على عقب، ويتجاوز بمراحل تلاعبات شكسير وموليير وشو بالقواعد البنائية لهنا الشكل، إلى نوع من الإطاحة بها كلية. يجمل ويليامز الفتاة هي الطرف الذي يطارد الفتى على طريقة شكسير في (الليلة الثانية عشرة،) فماجي لا تترقف عن ملاحقة بريك، وتلجأ إلى كل الوسائل التي تمكنها من المنطقة بريك، وتنجع في النهاية. وهي لا تتجع بمساعدة

الخفر الأوفياء ولا قوة الحب بينها وبين بريك. ولكن بمساعدة دادى الكبير ومناما الكبيرة.. ويصبح من المضحك أن الشباب، بما فيهم ماجى وبريك، هم مصدر الشابين. فمن ناحية، يعمل كل من ماى وجوبر على استمرار التباعد بين ماجى وبريك وبروجان ذكرة فشل زراجهما، كما أن الفجوة تسمع بين ماجى وبريك ببب موت مكبيرة أى أن شابا آخر يقف حائلا دون تلاقيهما، ذلك فى الوقت الذي يعمل الأب والأم جاهدين - كما ذكرت .. لإعادة الحياة الطبيعية بين الروجين الشابين، هذا على الرخم من أنهما الممشلان المجول الرجي في الموجية في المجول الأحيل المسلان على الرخم من أنهما الممشلان المجول الأحيل المعلى الرخم من أنهما الممشلان المجول الأحيل المجول الرجية في المرحية في المرحية المسلوب

وإذا كانت المسرحية تنتهى بتعمالح ماجى وبهك وذهابهما معا إلى الفراش، فإن هذا اللقاء يبدو لقاء ظاهريا ومزيفا فهو يقوم على ادعاء ماجى 'كذبا بأنها حامل، كما أن المسرحية تنتهى واحتمالات تجاحها عنى المسرحية تعمل بالفعل من بهك غير مؤكدة تماما، وأخيرا، وإن الحفلة التي تقام في المسرحية ليست حفل زفاف أو احتفال بزواج الشابين المجين، وإنما هي احتفال غرب بعيد معلاد كهل يموت بالسرطان، وهي صورة صيريالية كيبة معلمة كلسد الكوميديا وتضيع بهجتها تماما، وعموما، فإن مزاج الموت يستمر طوال (قطة فوق معلم صفيحة ساختة) وبحيلها إلى كوميديا فغرغة تماما من مفيحة تماما من مفيحة تماما من الأب. ويمن الحادثين يصبح الأمل في الضحك المفائل الأب. ويمن الحادثين يصبح الأمل في الضحك المفائل وألهجة القليبة معلوما تماما في هذه الكوميديا الغريبة... Macabre Comedon.

الموامش ،

See Richard Homby, Script to Performance: A structuralist view of Play production (Aussin: University of Texas Press, 1977), p. 27. (1) و المصافرة المنظاء – أسلويا في التعلق المتعلق المنظاء – أسلويا في التعلق المتعلق المنظاء – أسلويا في التعلق المتعلق المتعلق المنطقة المنطق المنطق المنطقة المنطقة المنطقة المنطقة المنطق المنطقة الم

مثلو الطبيقة أمثال مارلود براندو وجمعس عن وبول نيومان يلقون جمل السوار بصوت خاف، وأسيانا تضيع بعض الكلمات نساما ولا يسممها المتفرج مما حدا بالنقاد إلى التبهكم على غجرم هذه المدرمة ووصفهم يتجم بمضفون الكلام.

(٦) يما لقابور (Groseque) فإن كلمة جروسك (Groseque) محمو من أساوب في التين الشكيلي شاع في القرد السامي عدر المهلادي، وشهر بالجمع بين صور الوحوش العزاقية والبحر أو مظاهر الطبيعة بصورة متقارة وشورة للسخية. وأصبحت الكلمة بعد ذلك كتابة عن القوح والشديء الجميل في القرن. كالوحات تواوز ارتباك ومسرحيات جارى يونيكو وكصورة الرحل في فيلم كوكو الحساد والوحق.

See Wilbur Scott, «The Archetypal Approach to Literature» in Five Approaches of Literary Criticism (New York: Collier Books, (‡) 1962), p. 248.

Scatt, p. 247.

 (٢) في مقدمة كتبها وبليامز إحدى طمات مسرحيت، هبوط أورفيوس، (وسنشير إلى هله الطبعة في تهاية التعليق) كتب تيسى وبليامز كاشفا عن تعلقه الشديد بأسطورة أروفيوس بوصفها موضوعة لمسرحيات، فقال:

ورها أنت ترى أن مسرحتى هبوط أروفيوس، تجرع من إحدى مسرحتى القديمة (يقصد معركة اللاتكان). ولكن يجب أن يكون مفهوما، أن المسرحية، لا تصبح قديمة الا إنا كففت عن العمل فيها، وأنا لم أنوقف من العمل في هذه للسرحية حتى الآن ديسة أن ترقياها، وإنها لم تلعب أبدا في حقية المفرطات، ويقيت دائما على طارلة العمل، وأنا لا أقدمها الروع لأي لا أبد أنكاراً أو مادة لمسرحية جنيدة. ولكنى أندمها مثل الرسم، لأنى بأداث. أعتقد أني أخيراً قد انتهبت من كتابتها،

Tennessee Williams: «The Past, The Present and The Perhaps» in his Tennessee Williams: Four Plays (New York: New American Library, 1976), P. 9.

See Herbert Marcuse, «The Images of Orpheus and Narcissus» in Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry Into Freud (New (Y) York Vintage Books, 1962), pp. 146-147.

York Vittings Books, 1962), pp. 146-147.

Marcuse, p. 149.

Marcuse, p. 154.

Marcuse, p. 155.

Marcuse, p. 156.

«Orphous and The Heroes of Thrace», New Larousee Encyclopedia of Mythology (New York Humlyn, 1967), p. 198.

Larouse, p. 198.

Tennessee Williams, Corphous Descending, in Tennessee Williams: Four Plays, p. 144.

(14)

Tennessee Williams, Cast on a Bot Yin Roof (New York: Directions Books, 1975), p. 53. All other quotations from the Play will be (1e)

indicated in the text by page numbers in parentheses.

See Sir James George Prazer, «The Myth of Adonies in The Golden Bought: A Study in Magic and Religion (New York: The Moo4 (\'\')
millan Comment, 1951, no. 376-332. Also in Lacousse, p. S8, p. 81, pp. 130-131.

«Diana as a Goddess of Fertility,» in Frazer, pp. 161-164.

Larousse, p. 121; also Frazer, p. 63.

(\A)

Jane Elles Harrison. Profesorseus to the Study of Greek Religion (Cambridge: The University Press, 1908), pp. 271-276.

(\4)

Jane Ellen Harrixon, Prolegousean to the Study of Greek Religion (Cambridge: The University Press, 1908), pp. 271-276. (14)

«Artenis and Hippolytus» in Frazer, pp. 7-9. (4)

«Arterns and rappolytus» in Frazer, pp. 7-9. (Y1)

Calvin S. Hall, A Prime of Freudian Psychology (New York: new American Library, 1979), p. 109. (Y1)

Ernest Jones, Hamlet and Oedipsa: A Classic Study in The Psycology of Literature (New York: Doubleday Anchor Books, 1954), (YY) no. 88-89.

(٢٣) راجع الفقرات التي اقتطعها وليامز من قسيدة ديلان تومل وصار بها مسرحته في أولى صفحاتها، والتي تقول:

ق. وأنت يا أبنى.. يا من هناك قرق القمة الحرينة... أن أن قال أن ها الأحراب من الأساء المرينة...

.. إني أبتهل إليك أن تلعتني، وتباركني.. بلموعك الوحشية..

.. لا تذهب في دعة في هذه الليلة الطبية..

.. ولكن اصرخ مملوها بالهياج لانطفاء تور حياتك..

Joseph Campbell, The Hero With a Thousand Faces (New York: Paulicon Books, 1949), p. 109.	(31)
For information about the for ages of man, See Larousse, p. 93.	(Ye)
Laronsee, p. 122.	(77)
Lагоняес, р. 123,	(44)
See 4The Myth of Zeus» in Michael Grant, Myth of the Greeks and Romann (New York: New American Library, 1962), pp.	86- (YA)
117, «From The Shahnamah of Firdausi» in John D. Yohannan, ed., A Treasury of Asian Literature (New York: New American)	ican
Library, 1956), PP. 108-130., and Sir Thomas Malory, Le Morte D'Arthur, Recadition by Keith Baines (New York: : New American)	letin.
Library, 1962).	
H. E. Longfellow, The Song of Hiventha (New York: E. P. Dotton & Co., Inc., 1960), pp. 34-45.	(44)
Prazer, p. 360,	(Y°+)
Frazer, p. 360.	(41)
Frazer, p. 311.	(4.4)
Frazer, p. 311.	(TT)
See Northrop Frye, Anatomy of Criticism: Four Emays (Princeton: Princeton Univ. 1957), p. 163.	(YE)



هانيتا براند

ملاحظة أولية

تسير دراستي عن مسرحية يوسف إدريس (الفرافير) في اتجاهين؛ أولهمما دراسة العمل من داخله، والثاني يعني بسياقه الخارجي.

وقد انصب الاهتمام في دراستي السياق الخارجي للمسرحية على قضية مهمة، أثارت حيري، وهي أن أكثر القاد بمن شاهدوا المسرحية أو قرأوها بمناية خرجوا برأى عن الرسالة المتضمنة فيها يخالف ملاحظاتهم، بل يناقضها، ويخد الحل لهذا الإشكال في تدخل إدريس نفسه خلال مقدمته للمسرحية، مضفيا عليها صورته من حيث هو مفكر اجتماعي ذو توجه معين، ويتتبع بحثي مسار ووهم القصدة (1) والتعقيدات التي أدى إليها هنا؛

أى الصلة بين الظروف التي نشأت فيها المسرحية (كما غندها المقنمة) والكيفية التي فسرت بها رسالتها.

وبالإضافة إلى ذلك، فإننى أدرس العمل من داخله. فعلى النقيض من الرسائل أو الدعاوى المتضائلة التي أدخلت على المسرحية من الخارج، أرى أن والوسيط الفني، هناء أو المسرحية ذاتها، هو والرسائة، إن مسرحية (الفرافير) ذات الحبكة وغير الحبوكة التي توهم بكسر الإيهام الأدبى، تتضمن رسائة هي استحالة الحصول على رسائة بسيطة معددة.

الدراما المصرية والغرب

قلعت مسرحية (الفرافير) ليوسف إدريس عام 1918 على عضية المسرحية (الفرافير) ونشرت في العام نفسه (٢٧) مسبوقة بمقلعة طويلة بعنوان ونحو مسرح مصرى» . وقد استقبلتها الدوائر الأدبية والفنية بمشاعر متضارية ، كما

^{*} صن xxi 1990) Journal of Arabic Literature) ترجمة: محمله يحيي أستاذ مساعد يقسم اللغة الإنجليزية بآداب

تبين أن معظم الانتقادات انصب على المقدمة (التي نشرها الكاتب منفصلة في ثلاثة أعداد متنالية من مجلة «الكاتب»)(2) وعلى الطرح الأساسي الذي تضمسته ، والذي يؤكد أن المسرح ليس بالظاهرة الغربية على التراث الأدبي المربي، وأن (الفرافير) ... تبعاً لذلك ... مسرحية مصرية خالصة نبعت من الاجتهادات المسرحية العربية والمصرية القديمة التي تعود إلى العصر الفاطمي، أو حتى الفرعوني.

وقبل أن ندرس العمل نفسه، علينا أن نوجه اهتمامنا إلى قضية الدراما المصرية وعلاكتها بالثقافة الغربية، ومن المعروف أن قضية الاستعارة من الغرب قد قتلت بحثاً في مصر؛ ليس من ناحية الدراما فحسب ولكن أيضا من ناحية الروايات والقميص القصيرة العربية، وهي الأنواع الأدبية التي لم تكن معروفة للعرب القدماء في شكلها المدف الأن،

وقد صرفت جهود كثيرة في السنوات الأخيرة الإلبات الدراما والرواية قد وجدتا في مصر، قبل ازدهارهما في العصر الحديث نتيجة الاتصال بالغرب وعثر بالفعل على أشكال عدة، تشبيه هلين النوعين الأدبيين، في الأفرب الشعبي، وكانت غالبية هذه الأشكال بالعاملية، وتقل شفاهة. ومع ذلك، فإن الحمامي الذي استقبلت به هذه الأشكال المكتشفة، والتعليل بها لتشادى الاعتراف بالمؤثرات الغربية على الدراما والفكر العربي الحديثين، يشيوان بعض الشكوك حول ما إذا كانت الأشكال الأشكال الأشكال الأشكال الأشكال الأشكال الأشكال الأشكال المشابعة، بجانب الأهمية والمكانة اللتين أضفيتا على الدرب الشعبي، جرت هي نفسها داخل سياق الترجهات الجديدة في درامة الفن الشعبي من منظور جديد، وإعادة عليدة قيمه الأشنية في معظمها.

وينهب يوسف إدريس في مقدمته إلى تأييد الرأى القاتل بأن الأشكال القديمة كانت قوية الأسس، راسخة المكانة في المجتمع، مما حفز على ميلاد الدراما الحديثة التي تشأت في الغالب منها، وهو يلاكر بمض هذه الأشكال:

هفى الريف لايمنزال السامر مسرحاً شعبياً لا يعرف أحد متى بناً. وفى المدينة ينقرض مسرح عمائل، مسرح الحوارى، وخيال الظل، والأراجوز وكل تلك الأشكال المسرحية الصريحة (۵).

وعلى الرخم من اعتراف إدريس بأن هذه الأشكال لم تشاً في مصر، فإنه يعود ليوكد: «ولا يمنع هذا أن شعبنا بمواهبه التمثيلية والتأليفية طورها وتبغ فيها» (ص ١٣٠) (هوالم ألى يتطبق على الإنجاز المصرى الذى تشقق في الأشكال الدوامية التى استلهمت تراث الغرب). ويشير إدريس في مقدمته إلى هذه الأشكال باعتبارها مصرية إدريس ويمتبر أن شخصية الأراجوز، وكذلك شخصية الفرفور، من الشخصيات الكوميدية المصرية. لكننا لا نجده يصر عن آراء كهذه عندما يتحدث عن استيعاب الأشكال الغربية في العصر الحديث.

ويرى إدريس أن الخاصية الجوهرية في الدراما المصرية هي ما يسميه بـ قحالة التمسرحة التي تشبه مفهوم والواقعة المسرحية، وتقدث عندما ينضم الجمهور إلى الممثلين، ويتجاوز الاكتفاء بالفرجة إلى المشاركة الحقيقية، المتسقة والمتناغمة، في الأحداث المسرحية، مما يشيع جواً من البهجة والسمو الذهني.

ويوجز إدريس رأيه فيما يلي:

ة من تلك الحقائق المتناثرة التي وردت عبر الخاطر، ومن غيرها من الأدلة والشواهد، من

الواقع والحياة، من القوانين الأولية الأساسية للوجود التي تنص على أنه متى وجد شعب ما فلابد أن يخلق هلا الشعب فنونا، كافة ألوان وأشكال الفنون، فنونا متميزة عن فنون الشعوب الأخرى ومختلفة اختلاف الحياة عند هذا الشعب وعند ذلك، نستطيع أن نقول إن هناك مسرحاً معصرياً كاثناً في حياتنا وموجدوداً ، ولكننا لا نراه لأننا نزيد أن نراه مشابها وعائلاً للمسرح الإغريقي والأوروبي ألدى عرفناه وترجمناه واقتبسناه وعربناه ونسجنا على منواله من أواخر القرن التاسع عشر حتى اليوم؛ (ص ١٤).

وينفى هذا الرأى الطابع المصرى المسميم عن أية مسرحيات مصرية ألهمتها الأفكار والتيارات الغربية، كما أنه يسمى إلى دحض الفكرة التي تقول بإمكان التجديد الشقافي من خملال الاتصالات والتأثيرات المتبادلة مع الثقافات الأخرى في المصر الحنيث. وعندما يلهب هذا المراقى إلى أن كل الأم تنج أنواع الفنون كافة، فياته يفترض الحكم على الأمة الواحدة بمعاير أمة أخرى، أو وفق نسق مثالى مجرد لا يسمح بأية انحرافات عنه. لكن الواقع بدل على أن لكل شعب نظاما خاصا به، وأوجها من الاهتمام الميزة، وأن التداخل بين الثقافات إنما يتم على مستوى جزئي.

وقد وجمدت بالطبع آراء أخرى تخميذ المشاركة فى الثقافة المسرحية الغربية. فقد كتب عبد الرحمن صدقى مقالاً فى مجلة «الهلال» فى مارس ١٩٦٥ يقول فيه:

ونحن لا نؤمن بالعزلة عن العمالم. بل على المكس إن مصر عازمة على متابعة وتقييم التيارات والظواهر الثقافية المختلفة في العالم. لقد وصل وعينا القومي إلى درجة النضج

والمقسارة التي تمكننا من الانتسفاع بهسا. الاتصال مع التحلي في نفس الوقت بالثقة في استقلاليتنا التامةه (١٦).

وحتى إدريس نفسه، يقول قرب نهاية مقدمته فيما يبدو أنه «زاة خلم» إنه أراد أن ينشر مسرحيته في شكلين «فبحض الكتاب الأوروبيين يقعلون الشيء نفسه وينشرون المسرحية بأكثر من صورة ⁽⁷⁷).

ونجدر الملاحظة أخيرا أن الخاصية القومية التي أقام إدريس مسرحيته عليها (أي دحالة التمسرح) لم تختبر في عرض المسرحية عام ١٩٦٤ لأن الخرج خشي من عدم مخمّقها. لذا، فقد عهد إلى ممثلين بأداء الأدوار التي كان يفترض أن يقوم الجمهور بها، كما لم يضع هؤلاء المثلين بين الجمهور بل على خشبة السرح، فيما يشبه الجوقة (أو الكورس) التي تلقى الأدوار الختلفة في تناسق. وعلى الرغم من تجاح هذا الأسلوب بشكل مشميز، فإن الكاتب شعر بخيبة الأمل، وأشار إلى أنه مازال ينتظر إخراجاً آخر يحقق حالة التمسرح المنشودة. ومن المفارقة أن يحدث هذا في وقت ازدهرت فيه فكرة والواقعة؛ المسرحية، ويرزت في الغرب، ولا صيما في الولايات المتحدة في الستينيات أو فترة ثقافة والبوب، (الفن الرائح). فمفي ذلك الوقت، لم تكن دحسالة التمسرح، قد وصلت بعد إلى المسرح المصرى المحترم، حسي على الرغم من أنهما كمانت مموجمودة في نوع مسرحي ميهر لا يندرج في الأنواع المقبولة.

لماذا، إذن، طرح الرأى بهذه الحدة؟ أعتقد أن قضية وجود مسرح عربى أو عدم وجوده ينبغى النظر إليها داخل سياق ردود أفعال العالم الثالث ثجاء الإغراق في استيعاب الأفكار والمؤثرات الغربية. فعن النادر أن نخر في المناقشات التي تدور حول هذا الموضوع على آراء موازية؛ تشير إلى مؤثرات قديمة أو معاصرة في الشرق.

ويعد محمد مندور من أبرز المتقدين للنظريات القاتلة يوجود مسرح عربي أصيل. وقد انتقد مقدمة إدريس بشكل خاص، وكان رأيه واضحاً؛ حيث اعترض على إطلاق اسم دفن المسرح؛ على محاولات كخيال الظل والأراجوز:

امن الإسراف في المبالغة أن نعشير تلك [البابات أو مصرحيات خيمال الظل] من الأدب التمشيلي أو فن المسرح؛ لأنها في الحقيقة لم تكن سوى عروض شعبية كومينية وجد الناس فيها ترويخ وامتراحة من متاعب الحياة اليومية وتقلباتها. إلا أنها كانت أنماطاً بدائية من الناحية الفنية (٨٠).

ومضى مندور يعبر عن شكوكه فيما إذا كان القسم الأكسيسر من تلك المادة يصلح لأن يحسئل مكانه بين الأعسمال الأديبة التي سيشكون منها التوات العربي للأجيال القادمة (ص٣٧) واعتم بقوله:

إن الفنون الشعبية التى ربما شابهت الفن المسرحى لم تنشئ أدياً. ولم تخلف تراتأ أديياً لكنها بلا شك هبأت عقول ومشاعر [الناس] للاهتمام بالفن المسرحى وبالسيتما التى أحداناها من الضرب بعد انصالنا به وتأثرنا بثقافته وننونه و (س ٢٥).

ويصعب في نظرى المحكم على ما إذا كانت هناك قيصة فنية للأشكال القديمة أم لا؛ لأن معظم هذه الأشكال لم يصلنا يسبب النقل الشغاهي. ولكن، من المهم الإنسارة إلى أن هذه الأشكال لم تصتبر جديرة بالخاكاة والتطوير داخل الثقافة ذاتها التي نشأت فيها. والتقييم الجديد الذي تجده الآن لها قد نشأ بعد أن وقضى الأمر، كما يقال، فعندما خطا المسرح لملصرى المحديث خطواته الأولى، لم تكن الأشكال القديمة محط انتباء الجمهور.

أما عن دعوة يوسف إدريس لخلق مسرح مصرى عربى أصيل، فإننى أشك كشيراً في إمكان خلق أى مسرح وطنى خالص في عالم اليوم المنفتح على تبادل المؤثرات المختلفة، الذى تتلاشى فيه المسافات. ويخبرنا إدريس نفسه في مقدمته للطبعة الخامسة لمسرحيته عام إدريس أنه شاهد مسرحية غنائية في برودواى كانت فيها 3-طاة التمسرح.

مع ذلك، لا يعنى هذا أن (الفرافير) ليست مسرحية مصرية خالصة؛ فهله المسرحية، على الرخم من أن بها سمات ألتيارات الحديثة في المسرح الأوروبي، كالحبكة غير التقلينية (أو الحبكة دغير المضركة) وأساليب كسر الإيهام الدرامي، تظل محفظة بالطابع أعلى والنكهة المصرية الفرينة.

دالقرافيره

المسرحية ومقدمتها: حالة من التداخل

1 - المسرحية

تقوم (الفرافير) على شكل المسرحية داخل المسرحية، وهو بناء للحبكة بشبه بناء القصيص التي تتألف منها (الف ليلة وليلة). وتدور هذه المسرحية حول دمشيل مسرحية؛ فالممثلون يؤدون أدوار ممثلين قد حدد لهم المؤلف أدوارهم.

تبدأ (الفرافير) يظهور دالمؤلف، على خشبة المسرح، وأمامه ميكروفون، وهو محترم النظر أثيق الملبس، يبدأ مسرحيته بدخوة الجمهور إلى القيام بدور في المرض الذي يوشك أن يبدأ (وفق فكرة دحالة التمسرح»). وبعد أن يقترح المؤلف إلغاء المسافة بين خشبة المسرح والجمهور، يتخرج من وراء المنصة ليكتنف عن أن ملبسه في النصف الأسقل من جسمه لا يلائم سترته الفاخرة؛ فهو يرتدي ينطلونا قصيراً وحذاء مجزقاً. وينما يستغرق

الجمهور في الضحك، يدخل الفرفور بجلبة محدثاً الاضطراب في الصفوف الأمامية. وبجرى نشاش بين الاثنين حول ما إذا كمان ينبغي على المؤلف ـ الذي ارتفعت نبرة صوته بالإسراف في امتداح مناقب مسرحيته ـ أن ينهى كلامه ويدع المسرحية تبدأ.

ولكن تحملت مستكلة؛ إذ إن المشارك الآخمر وهو والسيدة لم يصل بعد.

ويتضع بعد البحث أنه كنان نائماً، لكنه يأفي وتبدأ المسرحية. ويترك المؤلف عشبة المسرحية ويقلب السيد لنفسه مهنة يمتهنها في المسرحية ولكن الفرفور يقنمه بالتخلي عن ذلك بعد ذكر مقترحات عدة لكنه يهسر على طلب مهنة . ويتهز الفرفور فرصة اقتراحه عداً من المهن على السيد لكي يسخر من كل شي في مصر، ولا للهن على السيد لكي يسخر من كل شي في مصر، ولا للأولمر بالممل الشاق؛ فيحتاج السيد إلى تنخل خارجي مهنة حضار القبور المريقة . ويرفض الفرفور الانصياع لتأديد . ويتبذى عليهما بعد ذلك أن يحلا مكلة تزويج السيد (كما شال المحل المعدور . وينما شال المؤلف الإنتان سيدة من المعدة من المعدور . وينما شال المواجعة وينما شعارا يوافق السيد على ان المحمور . وينما هما على وشك إنمام الزواج يظهر رجل بريد أن يتزوجها . ويعد شجار، يوافق السيد على ان يتزوجها . كلنة تزوجها . ويعد شجار، يوافق السيد على ان

ولا يجد الرجلان موتى لدفنهم، وهنا يقرر السيد قتل شخص ماء ولدهشتهما يتقدم أحد الأشخاص من بين الجمهور ويطلب أن يقتل، ويأمر السيد الفرفور بقتله، لكن الفرفور يتمرد ويرفض. ويقتل السيد الرجل. ويينما يهم بالبحث عن آخرين ليقتلهم يهرب الفرفور.

ويداً القسم الثاني من للسرحية عندما يلتقي الرجلان ويصلحان ذات البين بينهما، وينهمك الفرفور في الوقت نفسه في شراء الأسلحة المستحملة من الجمهور، كما

يظهر أن أولاد السيد قد كبروا وتكاثروا وأصبحوا يضمون كل مشاهير قادة الحروب فى التاريخ، ممن قتلوا الملايين من البشر من سلالة الفرفور.

ومع الاختفاء التدويجي للمؤلف في القسم الثاني، وإزاء تصاعد تبرم الفرقور من دوره، يسمى البطلان إلى حجرية أتواع متنوعة من الملاقات بينهماء تساعدهم في ذلك مقترحات مختلفة من الجمهور، فيحاولان عكس الأدوراء كما يحاولان أن يكونا متساويين، لكن ذلك لا ينجع . وما أن يقيما التماون بينهما على أساس من للساواة، حتى يأنيهم الرجل المقتول في القسم الأول يبحث عن قبر، غير أن سميهما للمساواة يزعجه فيتر كهما دون الاستعالة بخدماتهما. وفي النهاية، يتخلبان عن دوريهما ولا يمودان إليهما، إلا بعد أن جميرهما زوجتاهما على التكفل بتكاليف عيش أمريهما:

ثم تأتى الخاتمة بعد اقتراء من أحد عمال المسرح سفم متابعة المسرحية وبريد المودة إلى منزله؛ إذ يقترح عليهما تجربة الانتحار، وبوافقان على ذلك، وبحول العامل الأمر (فيما يفترض) إلى انتحار حقيقى. وبجئ المشهد الأخير عقب موتهما وتخولهما إلى ذرات دائرة منه، ويأخذ الفرفور حول السيد لأنه أتحف وأخف وزنا منه، ويأخذ الفرفور حول السيد لأنه أتحف وأخف وزنا إلى أن يتلاشى صوته. وهنا يسدل الستار، ثم يرتفع ثانية ليكشف عن أن الفرفور مازال يدور بصمت حول السيد الصامت هو الأخو.

٢ ـ نقاد والفرافير، وتداخلات المقدمة

إن مقدمة إدريس للمسرحية لم تلق بظلالها قحسب على المسرحية، بل أدت كذلك إلى بعض التفسيرات الخاطئة حول رسالتها الفنية والاجتماعية؛ إذ ذهب عدد من النقاد إلى البحث في المسرحية عن أشباء ليست. فيها، ولم ينتبهوا إلى ما تنطوى عليه بالفعل.

وكانت نهاية المسرحية من أكثر القضايا إشكالاً ا حيث صعب على النقاد نقبلها من كانب مثل إدريس، له صورته من حيث هو كانب اشتراكي وناقد للمجتمع لليه فكرة واضحة عن علاج كل الأمراض الاجتماعية، كما صعب عليهم تقبلها أيضا بعد أن قال إدريس ما قاله عن «الفرقورية» التي جعلها جوهر حالة التمسرح. فالفرقور، وإن لم يكن فيلسوفا ولا نبيا، هوهضميرنا المام الساخرة كما جاء في مقلمة يوسف إدريس الذي

دوعلى أساس هذا الجزء الساخر وليس على أساس ضميرنا الجاد، نمتنع عن أشياء وتفتح أفاقنا على أوضاع ونقبل على الحياة مرة أحرى ونحن أكشر وصيا بأخطائنا وأكشر تواضعاً وأكثر-مبا للأخرين 2، (المقدمة، ص

وهذا التصدور للفرفورية تصدر بناه؛ يعود مسه للفرجون إلى بيوتهم بخطة عمل واضحة لتحسين أبضهم ومجتمعهم. غير أن النهاية التى ختمت بها المسرحية لا ببعث مثل هذا الأمل؛ إذ لم يخفق السيد المساواة، بل قتلا نضيهما بسب تأنه لم يؤد بهما إلا إلى أن يكتشفا أن انعنام المساواة نفسه يحكمهها بعد المسوت وإلى الأزل. فليست هناك حركة إلى الأمسام المسوت إلى أن تعلب من المساهدين القيام بفعل ما، ولكن دون جنوى. وحتى لو تركت القيام بفعل ما، ولكن دون جنوى. وحتى لو تركت المسوت نفهى لا تثير إلى حل بأتى من داخلها وبنع من المشخصيات التي تسكتها. وقد تكون هناك حلول مختلفة المشخصيات التي تسكتها. وقد تكون هناك حلول مختلفة للشخصيات التي تسكتها. وقد تكون هناك حلول مختلفة خاورة واقاق هذه الدراما.

إن النهاية تعد التجسيد الحاسم لرسالة المسرحية، لكنها ليست التجسيد الوحيد. فحتى قبل أن تأتي إلى

المشهد الأخير، لا تترك المسرحية فينا انطباعاً بأنها تموج بالشفائل؛ فالجر فييها معتم ولاذع ومنذر بالخطر، كمسرح العبث.

وحتى في مرحلة اختيار مهنة للسيد، يتضع بجلاء تام أن النقد الموجه للمهن الختلفة ليس بالنقد البناء. وتقول نادية فرج التي ألفت كتابا عن مسرح إدريس(٩)؛ إنه يناقش في عَلَّه الأجزاء نتائج التجربة الاجتماعية الناصرية، لكن سهام السخرية لا تطلق فقط على أصحاب المهن السيروقراطية الذين أفادوا من النظام الاجتماعي الجنيد، كالمحامين ورؤساء الشركات، بل إنها تصيب الناس البسطاء كذلك، مثلا لاعبى كرة القدم وسائقي التاكسي. والحق أن النسق الذي يجسد رسالة المسرحية أفضل تجسيد هو المهنة التي وقع عليها الاختيار. و«الحانوتي» أو حفار القبور مهنة مرذولة من الناحية الاجتماعية، وقد تعنى من الناحية الأخلاقية الانتفاع بمصائب الناس. ومع ذلك فريما جاز اعتبارها شراً لابد منه. وفي الواقع، يتخير منظور «نفحية؛ هذه المهنة مع تقدم المسرحية عندما تتغير العلاقة بين الوسائل والغاياتِ. فبدلاً من حفر القبور لدفن الموتى يقتل الناس لكي يملأوا القبور الفارغة (ويجلسوا، من ثم، الربح لحفاري القبور). كذلك ترمز المهنة إلى العلاقة بين الحياة والموت. ويسرز هذا الموضوع ببىشاعة في بداية المسرحية، عندما نسمع عن مصير سلالة البطلين: فهؤلاء إما قتلة أو مقتولون. وفي القسم الثاني، عندما يظهر الشخص المقتول في القسم الأول على خشبة السرح، فإنه يسأل الفرفور والسيد عما إذا كانا من أهل الدنيا أو الأخرة، فيجيبانه ومن بين بين ، (ص ١٥٩)، وهكذا نرى أن مكان وجمود البطلين غيم محمد أو واضح، وكذلك رسالتهما.

ويتضح هذا النسق فيما بعد في مناظر عدة على المتداد المسرحية. ففي القسم الأول يأمر السيد الفرفور بالحفر هناه ثم يفير معنى هذه الكلمة الإشارية كلما رددها الفرفور رواءه؛ فيقول «هنا هأو يسأله وأين، ثم يقول السيد:

وطالما إنك تريد الحفر هنا وأنا أريدك أن مخفر هنا فإن هنا الخاصة بى أفسضل من هنا الخاصة بك3(ص ٩٠).

ويخلى كلماته هذه عبثية وعدم جدوى حفر القبور الذى يقوصان به. وفى منظر مشابه، فى القسم الثانى، عندما يتخذ الفرفور دور السيد الجديد، يكلف هو الآخر سيده السابق بمهام مستحيلة وعبثية، كحفر القبور عمودياً أو فى الهواء (ص ١٩٧ ــ ١٩٨).

ومن هنا نقرر أن الرسالة التي تتضح في النهاية كانت ظاهرة منذ وقت مبكر، كسا أنها تتدهم بطرق عدة علال مسار المسرحية. بل إنها تعلن صراحة في أحد المواضع، ففي القسم الثاني يقول السيد للفرفور: ولأن كل فرفور لازم يبقى له سيده، ويرد عليه الفرفور: وفي الرواية يمنى، فيجيه السيد: وفي الرواية وغير الرواية ثم يقول: وإحنا موش جابين نصحح. إحتا جابين نشتفل، . (م ١٣٦١). ولا تهزم هذه الفكرة على مر المسرحية بل إن محاولات الفرفور الصرد عليها هي التي تحقق مرازاً. ولا يعنى هذا، بالطبح، أن المسرحية تدعو إلى إقرار نظام من اللامساواة في داخلها وخارجها. إننا، على المكر، شهد المنسان زفض هذا الرأى عبر مزيج من الضحك لا تشير إلى شع وراء هذا الضحك الغاضب، ولا تقتر حالا

وكما رأينا، فإن الرسالة التى تركز عليها النهاية قد مهدت نها مراقف متوعة طبلة المسرحية، لكن أصداءها المقلقة أدت بالنقاد إلى اقتراح تفسيرات أخرى، وهنا يصود هؤلاء النقاد إلى أواء إدريس كمسا جاءت في المقدمة، محاولين أن يزيلوا قامة هذه النهاية، وكان يجاس بهم أن يستمعوا إلى نصيحة فاروق عبد الوهاب في مقاله بمجلة دالمسرحة:

اعتدما نفسر هذه المسرحية فعلينا أن تحاول إ تسيان ما قرآناه أو شاهدناه من قبل بحيث نرى «الفرافيرة من الداخل فقط كعمل فني مستقل لا يرتبط بالمقدمة التي كتبها يوسف إدريس أو بما كتبه النقاد عن المسرحية أو بالأصح عن المقدمة (١٠٠٠).

وكانت هذه حقاً نصيحة صائبة، لاسيما أن إدريس نفسه كان يخوض معارك على جبهات متعددة، وأحيانا متناقضة. ومن حسن الحظ أن دوره من حيث هو ناقد اجتماعي وثقافي لم يتغاخل مع ميوله الفنية. ففي أغسطس عام ١٩٦٥ نشرت مجلة والهلال، ندوة حول مشاكل المسرح المصرى، شارك فيها إدريس (١١١). وشحدت رجاء النقاش، وهو مشارك آخر في الندوة، عن الكتاب المصريين اللهن الجمهوا أحيراً إلى محاولة تغيير الجتمع انطلافا من توجهات شيوعية. ورد إدريس على هذا العارم تاتلاً:

وإن المشكلة ليست كما وصفهها رجاء النقاش، فالقعمة ليست وسيلة بل هي غاية في حد ذاتها. بل القصة وسيلة وغاية معاً. إنتي أشعر بأنتي أحقق ذاتي في المسرح ولا أخرى هل يخدم هذا المتفرج على المستوى الذي يريده أم لاه(ص ١٣٣).

ولم يأخذ نقاد كثيرون بنصيحة فاروق عبد الوهاب، وأولهم فاروق عبد الوهاب نفسه الذى لم يتقبل المسرحية على ظاهرها بل راح يقول:

وعدما يتحدث إدريس عن كل تلك الأنظمة [في الملاقات الاجتماعية كالتماون أو قلب الأدوار] فإنه لا يحب لما بالضرورة بل إنه بتمريتها يدعو إلى إعادة تقييمها أو الثورة عليهاه (١٦).

ومضى يقول: إن النهاية ليست سوداوية كما رأى
بعض النقاد وإنما هى دعوة للبحث عن نظام اجتماعى
جديد. ولاحظ عبد الوهاب بسدد المنظر الأول – الذي
يقدر فيه للقرفور، الأنحف، أن يدور حول السيد إلى
الأبد أن الفرفور ليس هو الأقل وزناً ما يفتح إمكانات
متفائلة حول نهاية للسرحية، ولكى يعرر هذا النفسير،
كمان بحاجة إلى دليل لم يجدد في النص، فصاد إلى
تتجاهلها، وهو يعود إلى النصح بعدم النظر إلى مقدمة
إدريس على أنها غنوى على مضمون عام مجرد، ولكن
ينجى في الوقت نفسه أن ينظر إليها باعتبارها مقدمة التي
بنا عيا .

ومن النقاد الذين لم تعجبهم النهاية المتشاكمة للمسرحية نادية فرج التي سعت إلى إلبات أن إدوس طرح حلولاً أخرى لهذه المشكلة الوجودية في مسرحيته التالية (المهزلة الأرضية). وهي تقول:

هفى (الفرافير) يعيش السيد والفرفور داخل نظام واحد ويصلان إلى تقطة لا وجود بعدها. ثم يحدث فراق يجدا نفسيهما بعده في نظام آخر هو الموت كما يسميانه ويقول إدريس إنه لايوجد ما يمكن أن يمصل لمراجهة هذا القانون فعلى الإنسان أن يميش قدره أو وضعه حتى يحدث الفراق. ١٦٣٥.

وتتحلث نادية فرج بعد ذلك عن خاتمة المسرحية فتقول:

«في النهاية يتوجه الفرفور إلى الجمهور طالباً منهم الحل. هذه هي طريقة يوسف إدريس في عدم الاستسلام، للا ففي ممرحيته التالية والمهزلة الأرضية يدرك محمد الثالث وضمه ولا يؤتي بشئ إلا بالبحث عن حل.8.

وبطبيعة الحال، فإن ما يحدث في مسرحية تمالية لا يمكن أن يخفف من وقع المعاناة الأزلية الرهيبة لبطلي الفرافير، كما لا يمكن أن يخفى علم وجود أية رسالة متفائلة يمكن أن تعيد الناس إلى بيوتهم وهم يحملون خطة عمل لتحسين المجتمع. ومع ذلك، تتمسك نادية فرج بالتفسير المتفائل الذي لا يبرره النص، حتى وإن كانت تلاحظ أن إدريس لا يقدم حلاً يذكر. لذا، فهي تبحث في كتابها في كل الرسائل التي مختوبها المسرحية، وتبرز عدم قدرة البطلين على التعاون معا داخل إطار من المساواة بقولها: الا يعني هذا أن إدريس توقف عن الحلم بالمساواة، بل إنه يعنى بالضرورة تغيير العادات الاجتماعية بحيث تتحقق المساواة كواقع حي نابض، (ص ١٤٣). وبالطبع، لا تجد تدعيماً لهذا التفسير المتفائل في النص نفسه، وإن لم ينكر أحد أن إدريس نفسه، يوصفه ناقداً للمجتمع، ريما أتي يبعض هذه الأفكار للتغيير الاجتماعي.

البناء الفني: كسر الإيهام

1 س كيف نكسر الإيهام الدرامي

تقوم مسرحية (الفرافير) على التلاعب بأكبر مفارقات الفن الدرامي، وهي أن أثره والواقعي، يعتمد على عوامل الإيهام. وبمعني آخر، فإن نجاح المسرحية في إفتاعنا بأن ما يدور أمام أعيننا وحقيقي، يعتمد على مدى استخدامها مبادئ الإيهام الفني. وكلما كان الإيهام فمالاً، زادت درجة والواقعية، التي نحصل عليها. لذلك، فإذا ابتنى الممل الدرامي تبديد تلك الواقعية، وجب عليه أن يتوسل إلى ذلك بتبديد الوهم، وهذا بالفبط ما يحدث في (الفرافير).

ولكن كيف يمكن للمسرحية أن تكسر الإيهام؟ عن طريق قطع أى من قنوات الاتصال المؤسسة على الصلاقات المختلفة السائدة؛ بين العمل ومؤلفه، وبين الممل والجمهور، وبين الجمهور والمتفرج الواحد، وبين

الشخصيات والمعثلين، وأحيراً بين الشخصيات أو الممثنين والمؤلف أو الخرج. إن الإبهام في مسرحية (الفرافير). مثلما هو الحال في مسرحية بيراتدللو (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) - يكسر في أكثر من على مستوى واحد. ونجد في هذه المسرحية مثلثاً يتألف من: الكاتب، والناس الذين على خشية المسرح، والناس الدين على خشية المسرح، والناس مبعموعة العلاقات التي تنشأ بين هذه الأطراف الثلالة.

لكن، تتبغى الإشارة هنا إلى أن المسرحية تتحو إلى جُماهل ثنائية مهمة في هذا الوسيط الفتى (الدراما)، حتى وإن كان ذلك بصورة جزئية؛ ألا وهي الملاقة بين النص الدرامي والنص المسرحي. إن هذا الإضفال هو السب وراء قيام شخصية المؤلف بأدوار متنوعة، كدور الخبرج ومدير المسرح. غير أن معظم الملاقات التي تعالجها المسرحية تنبع من هذه الثنائية، كما تجد مثلاً غي تبرم الفرفور بدوره المكتوب، وسعه إلى تكوين ونص، جديد على تحشية المسرح، وتتناول الآن كسر الإيهام الفني على محور والشخصيات/ المخلين،

كسر الإيهام بين المثلين أنفسهم ' وعلى محور دائشخصيات/ المثلين،

يحدث قطع للإيهام كلما انكسر التنايم المنظم الدقصة حفارى القبور. وترجع هذه الانقطاعات في المناقضات بين المصالين (وهي التي تكسسر الإيهام المارمي) إلى شمورهم بعدم الراحة لأدوارهم أو الفسيق بها، وذلك باستثناء ملاحظات عدة هنا وهناك، تتصل بنقاط فنية ممينة. وتذكر هذه النقطة الفنية في نقاش البطلين حول طرقة على الباب كان ينبغي أن عملت في لحظة مهينة من المسرحية لكنها لم تقم. ويبدو أن السبب في هذا كان إهمال المؤلف ونسياته إرسال الممثلات في سائر الوقت المناسب، وهذا كما هي الحال بالنسبة إلى سائر الأغياء في المسال بالمشارعة إلى سائر الأغياء في المسارعية إلى سائر الثياء في المسارعية إلى سائر الثياء في المسارعية إلى سائر الثياء في المسارعية إلى المارها التي المسارعية إلى المارة التي المسارعية إلى المارة التي المسارعية إلى المارة التي المسارعية وإلى المارة التي المسارعية إلى المارة التي المسارعية إلى المارة التي المسارعية إلى المارة المسارعية إلى المارة التي المسارعية إلى المارة التي المسارعية إلى المارة التي المسارعية إلى المارة التي المسارعية إلى المارة المارة المارة المسارعية إلى المسارعية إلى المارة المارة المارة المارة المسارعية إلى المسارعية إلى المسارعية إلى المسارعية إلى المارة المسارة المارة المارة المارة المسارعية إلى المارة المسارة المارة المار

لم خسنت مكتسوبة في النص. وعندلذ ينقطع مسيسر الأحداث ويتخذ مساراً آخر (مُكتبوباً أيضاً في النص) عندما ويرتجل أن الفرفور حلاً لمشكلتهما، يتمثل في المستدعاء نساء من بين الجمهور (ص ١٩٦). وتجد مثلاً آخر في النقاش حول إمكان قيام مسرحية بها عمل واحد فقط أو حى دون عطين (ص ١٣٨ ـ ١٣٨).

غير أن قطع الإيهام، من ناحية الموضوع المالج، هو أكدر أهمية؟ كما يكتسب دوراً مركزياً متنامياً في المسرحية، فور اختفاء المؤلف في القسم الثاني، ويرتبط السيد بمنطق المسرحية والأصلية الذي يوشك على التغير، وينظر إليه الفرفور في خياب المؤلف على أنه يمثل قصد المؤلف، ولها: يخاطب الفرفور السيد ليمبر له عن شكواه من دوره وضيقه به. فيقول له إنها وروايتك؛ (س٣١)، وليس في هذا مفاجأة الأن السيد هو الذي يفيد من الوضع الأصلى (بوصفه شخصية؟ بوصفه مثلا؟) من الوضع الأصلى (بوصفه شخصية؟ بوصفه مثلا؟) للمسرحية، عندا يماية المسرحية، عندا يماية المسرحية، عندا يماية المسرحية، عندا يماية المنابع، وهي الما عام يمده المؤلف يها، ويساعده الفرفور في تلك أشياء لم يمده المؤلف يها، ويساعده الفرفور في تلك

وتخدث معظم حالات كسر الإيهام على هذا المحرو في القسم الأول وبداية القسم الثاني، عندما يمبر الفرفور عن اعتراضه على كونه يمثل الدور الخاضع الأدنى، يينما يصر السيد من جهته على الالتزام بالنص الأصلى. ويتساعل الفرفور كثيراً عن طبيعة العلاقة بينهماء ولماذا يكون الأعر سيداً له (١٩٨، ٩١، ٩١، ١٣٢، ١٣٥، الحرف إلغ)، ويصحب على الفرفور الدخول في دوره (ص (١٣٢) ويسمى باستمرار إلى فهم سبب دونيته (ص ٨٩، (١٣٧) ويسمى باستمرار إلى فهم سبب دونيته (ص ٨٩،

8دانت موش قرفور اللي اعرفه أبداً.. دا انت اتغيرت خالص.. إيه ياواد اللي غيرك كده (ص ١٣٤).

كمما يحاول أن يمنع الفرفور من الإكشار سن الأسملة وواحنما يتسوع فسهم يا ايني.. احنا بتسوع تمثيل؛ (ص ١٣٥).

وهنا يحدث كسر الإيهام بوضوح مع ذكر كلمة «التمثيل».

وقرب نهاية المسرحية، مع اختفاء المؤلف وغياب تهميده الفرفور بالعقاب، تتجه الأمور إلى التكافؤ بين الاثنين، ويحارل الفرفور تصحيح المسرحية.

وعندما تؤدى بهم تلك المحاولة إلى طريق ممسدود يقول للفرفور:

ة تخرم يقى تعمل جدع وتألّف.. أهو تأليفك مانفعش أهه..، (ص ١٦٣).

ويتناقض هذا مع خطاب الفرفور للسيد وتسميته المسرحية في لحظة غضب وروايتك، (ص ١٣٢). ونحن نلغت في الحالتين، كلما وانقطع تدفق الأحداث، إلى حقيقة أن هذه مجرد محاولة لخاق مجال خيالي.

وكما يتضح لنا في الأسقلة المذكورة فيما سبق، تتحول الشخصيتان / الممثلان إلى مؤلفين / مخرجين لأنفسهما، ويؤدى هذا إلى كسر الإيهام بشكل أكثر حمدة من ذى قبل ؛ حيث إن محض التطور المادى للأحداث المتخبلة يتقطع مراراً وتكراراً كلما وصل الالتان إلى طريق مسلود في محاولتهما تأليف شرع جنيد. وفي المثابل، يتقى جوائب من المؤقف الإيهامي الأسامي دون تغير حتى النهائية ومنها مشلام مهينة والبطارية .. حقر القبور. ويعمل ذلك على المافظة على إيهام رئيسي يبلو خلفية تبدو أمامها كل التغيرات محض تدويعات على المرة المامها كل التغيرات محض تدويعات على

وبالإضافة إلى ذلك، ينهفى أن تتذكر مرة أخرى أن هذا الكسر للإيهام ليس أكثر من مجرد أسلوب درامى مهما بنا حقيقياً. فتغيير الحبكة ذاته إيهام يقوم به ممثل نمرن على دوره بدقة حسب نص مكتوب (والدليل على

ذلك، بالطبع، هو النص القــائـم بين أيدينا) قـبل وقت طويل من تقـديم المرض. فلا مهرب من دائرة الإيهام المفرغة، غير أن هذا الإيهام الجديد ذو طابع أكثر تعقيداً من الإيهام المسرحي المألوف؛ حيث يتخدع المتفرجون ليظنوا أنهم قد أفلتوا من دائرة الإيهام.

الرشالة:

أشار يوسف إدريس نفسه إلى إمكان تغيير تربيب الأحماث في (الفرافير) و دذلك مثلا بتعقيل القسم الثانى قبل الأولى؛ ولكن من الواضح تماماً أن رسالة المسرحية تعتمد على الأحداث، وأيضا على نظام تربيبها، الذي يتوقف عليه بيبان مغزى هذه الأحداث، إن المسرحية، كما تنتهى بالقسم الأول، عقمل رسالة القبول بالنظام الاجتماعي التقليدي، حتى إن كان استبدادياً، باعتباره شراً أهون من فوضى المساواة، ولكن هذا الإمكان ينهار إذا أعداداً المسرحية يوصفها كلاً واحداً؛ فالقصة تعلى بعبية محاولة الهروب من مثل هذا النظام، عما يتركنا في يتركنا في يتركنا في المساوية وصوفها

والرسالة ليست كياناً منفصلاً في المسرحية ؛ فهي تتماق بكل ما يشتمل عليه العمل من شخصيات وموضوعات وتفاعل بينها ؛ أي بناء المسرحية اللاخطي . إن هذه المسرحية تدور حول استحالة تأليف مسرحية ؛ إنها إيهام يدور حول استحالة الإيهام ، وورسالتها هي استحالة نقل أية رسالة وهي تعييد المتفرجين (أو القبراء) إلى بيوتهم بروح قلقة نشطة ، ولكن دون حل. كسما أن الموضوعات التي نجسدها ترسم بشكل يعمل على إنتاج هذا الأثر: من الوصف اللاذع لشتى أنواع المهن المصرية إلى آخر مشهدة بغرابته ورمزيته وحدوثه في اللامكان.

ومن هنا، فليست هناك في نهاية المطاف . أهمية للمهمة الأولية التي حدها الكاتب لينجزها من خلال هذه المسرحية. إن بناء المسرحية يشي برسالتها، والتنويصات الداخلة على الرسالة هي ذاتها التنويعات البنائية التي تجدها على نمط الحبكة التقليدي. فكل

تحول في الحبكة يشير إلى موضوع جديد وإلى إمكان ننى جديد في الوسيط الفنى المسرحى. ثم تلفى هذه التحولات والإمكانات، واحداً وراء الآخر، في مسار

المسرحية. ونحن لا نستطيع تعرف رسالة المسرحية إلا يتنبع كسر الإيهام الفني على مدى المسرحية (أي بتنبع ما تقوله لذا المسرحية، وأيضا بتنبع كيفية بنائها).

الھوا مش:

- (۱) لوبلد هذا للصطفح بمدرسة دائند السحيث، و وهو بدل على الإفراط في التركيز في نقد الأصدال الذية على مقاصد النفاد. ويجلى هذا الإنواط عدما يقيم التالك. أحكامه على مادة تقد خارج العمل نفسه، كالمذكرات والقابلات مع الفنان أو صليقات الفنان نفسه على عمله وفلسره أد. رقد يقحب الثالد في مثا إلى المجاه من قد قد النامة على المورد المجاهد على المنا المصطلح كذلك على ظاهرة مكس مسار الدراسة الأمية للمهود، باشاقتها وسيلة الكمون سرة قالهة منذ قد قالت المناسبة على المناسبة على هذا المصطلح كذلك على ظاهرة مكس مسار الدراسة الأمية للمهود، باشاقتها وسيلة الكمون سرة قالهة
 - (٢) سلم إدريس للسرحية مكتوبة إلى لجنة القراءة بالمسرح القومي قور أن انتهى من تأليفها عام ١٩٦٤، وأنتجت في الموسم التالي مباشرة.
 - (٣) يوسف إدريس: القراقير (القاهرة: دار غريب، ١٩٧٧). وهذه هي الطبعة الخاسة، والتنوي على مقدمة جديدة تصيرة بجانب القدمة الأصلية الشهيرة.
 - (٤) يوسف إدريس؛ لحو مسرح مصرى مجلة «الكاتب»، القاهرة، يتاير، قبراير، مارس ١٩٦٤.
 - (a) إدريس: القراقير، ص ١٢.
 - (٣) عبد الرحمين صبدتي: الدواما المصوية في ٥٠٠ صنة، مجلة فالهلال، مارس ١٩٦٥ ـ ص ٤ ـ ٩.
 (٧) أوربس: الفوالهر، ص ٤٦ ـ
 - (٨) معمد متدور المسرح. القاهرة: دار تلمارف: ١٩٦٣ ، ص ٢٢.
 - (٨) سعيد متدور المسرح العاطرة كار تتعارف ١٠١١ من ١٠٠٠
 (٩) تادية فرج: يوسف إدريس والمسرح المصرى الخاديث، القاهرة دار المعارف.
 - (١٠) فاروق عبد الوهاب، يوسف إدريس ومسرح الفكرة مبيلة فللسرع، المند ٣١ (يوليو، ١٩٦٦)، ص ١٦٤ ١٧٥.
- (۱) مطاكل المسترع المصرى، حياة والمهاران القامر المستمن ١٢٠ م ١٢٠ . ١٣٥ . كان المشتركون هم لياس هوش والدكتور يوسف إدريس ولفظتي المخولي وعلى الحديد باكثير ومحمود أمين المعالم ورجاه القائل وكامل وهيري.
 - (۱۲) قاروق عبد الوهاب، مرجع سابق، ص ۱۷۳.
 - (١٣) نادية قرج، مرجع سابق، ص ١٩٢.



سامى سليمان أحمد *

تمثل إيداعات محمود دياب (١٩٣٢ _ ١٩٨٣) المسرحية نموذجاً دالا لتوجهات جيل الستينيات من كتاب السرح المسرى؛ فقد كان هذا الجيل يحاول بجاوز الإنجازات الفنية التي قدمها توفيق الحكيم ثم كتاب الخمسينيات، سعيا إلى إبداع أشكال جديدة تعبر عن مطامع هذا الجيل الفنية والاجتماعية. وقد سارت توجهات هذا الجيل في مسارين مختلفين هما: استلهام الأشكال المسرحية الشعبية وفنون الفرجة الشعبية التي عرفها المجتمع العربي قبل .. وكذا خلال .. اتصاله الوثيق بالحضارة الأوروبية منذ مطلع العصر الحديث، ثم تجريب الأشكال المسرحية المستحدثة في المسرح الغربي، في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة؛ مثل المسرح الملحمى، ومسرح العبث، والتراجيكوميدية والسرح التسجيلي، ثم صيغة المسرح داخل المسرح. وإذا كان المسار الثاني يعبر عن التوجه التجريبي المباشر لكتاب هذا الجيل، فلا ربب أن المسار الأول يعبر عن سعى عجريبي

ولقد كانت الرغبة في التجريب، عند كتاب هذا الجيل، اتمكاساً لحركة المحتمع على المستويات المحتمدية والثقافية _ نحو صهاغة أنماط جديدة من العلاقات والتنقافية _ نحو صهاغة الماط جديدة من العلاقات والتنقيمات على هذه المستويات المختلفة. وبذا، يمكن وصف حركة المجتمع الذك بأنها كانت حركة الجريب أقرب ما يكون إلى الشمول والانساع، ولعل هذا ما يفصر لنا ما نلحظه من الشمول والانساع، ولعل هذا ما يفصر لنا ما نلحظه من

أيضاً؛ لأن الإبداع _ عبر هذا المسار _ إنما كان يتم دون

نماذج هادية، إلا قليلاً. ومن هنا، يمكن أن تُخُلَم على

هذا السار صفة التجريب. وهذا يعني أن الرغبة في

التجريب هي أبرز الملامح التي تميز جيل الستينيات الذي

ينتمي إليه دياب؛ رغم الاختلافات بين أبرز ممثليه في

توجهاتهم. فإذا كانت نصوص ميخائيل رومان تبين عن تأثره بالأشكال المسرحية المستحدثة في المسرح الغربي،

فإن نصوص دياب ونجيب سرور تبين عن سعى الكاتبين

إلى الإقادة من الأشكال المسرحية الشعبية، ومن الأشكال

المسرحية التجريبية في المسرح الغربي.

* قسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة.

أن توفيق الحكيم وكتاب الخمسينيات قد أخذوا منذ بناية الستينيات يستلهمون الأشكال المسرحية الأوروبية المستحنة (١).

وإذا كان التجريب هو أبرز ملامح جيل الستينيات، فإن التناول النقدى لهذه الظاهرة يغلب عليه دراسة عناصر هذا الشكل التجريبي أو ذلك، دون تخليل محواه، ودون الربط بين شكل النص ومحتواه، وهذا ما يجعل هذا التناول لا يكشف _ بعمق _ حقيقة تجريب هذا الجيل، فبينما يمكن دراسة التجريب عند كتاب مسرح ضرورة النظر إلى النصوص التي تتجلى فيها الأشكال التجريبية نظرة مدققة، متألية تكشف عن علاقة هذه الأشكال بالمواقف الفكرية المصاغة في هذه النصوص، بذلا من دراسة عناصر الشكل وحدها. فهذا هو السبيل بلائا من دراسة عناصر الشكل وحدها. فهذا هو السبيل المشغني إلى اكتشاف حقيقة التجريب عند كتاب المشينات، وربما عند غيرهم من كتاب للسرح العربي.

وأما ثانى هلين الافتراضين، فيرى أن درس التجريب أو بخلياته الفنية، أو التشكيلات الجمالية النابخة هنه دون اكتشاف علاقته بالمناصر الفنية المتكررة في نصوص المسرح العربي، أن يهرز دور التجريب وتأثيراته العميقة في بنية تصوص المسرح العربي.

وتكتفى هذه الدراسة باختبار الافتراض الأول هبر غليل مسرحية (باب الفتوح) ١٩٧١ محمود دياب، التي برز فيها تأثر دياب بشكل المسرح الملحمي، وتركز الدراسة على غليل الشكل والموقف، وترى أن الشكل هو ذلك الشنكيل الجمالي الكلي اسناصر أو أدوات البناء وتقنياته المختلفة، تشكيلاً يتأسس على الجدل بين المناصر والتقنيات من ناحية، وبين ميختها أو محصلتها والموقف من ناحية ثانية، وبين النص والمتلقى من ناحية ثالثة، لم بين النص والواقع اللى أهرزه من ناحية رابعة. ويهاخف ذلك الشنكول في دلالته العامة والمتجلة في جوانبه

كافة _ إلى تجسيد موقف الكاتب من قضية أو قضايا محددة أما مفهوم الموقف فيقصد به المناصر الختافة التى يعرضها، وطبيعة المداقة بين هلم الواحد، أو في إطار النص الواحد، أو في إطار مجموعة من نصوص الكاتب، أو في إطار نصوصه جميعاً. ونشكل الملاقة بين هذه المناصر إيديولوجيا الكاتب أو أفقه المدعى الذى توجد فيه المناصر كافة المار ترجد فيه المناصر كافة أو غلياة، ولكنه لا يستطيع المقاذ فوق حدود (27).

يبرز شكل المسرح الملحمي بوصفه الشكل الأجلي في نص (باب الفتوح)، وتتبدى التأثيرات البريختية في العناصر المنتلفة التي تكوَّن هذا الشكل؛ بداية من عنصر الزمن. فإذا كان دياب قد جعل أحداث مسرحيته تجرى على يستويين زمنيين مختلفين: المستوى المعاصر الذي يشمل مجموعة معاصرة من سيعة شبان، ثم المستوى التاريخي، وهو الذي يحتوي اللحظات التالية لنهاية معركة حطينء ويمتد ليصور أبرز ملامح صراع صلاح الدين والصليميين، وكنا أبرز ملامح الصراع داخل مجدمع صلاح الدين نفسه، فإن هذا المسترى التاريخي قد جعل الزمن التاريخي .. أي زمن وقائع الصراع داخل مجمع صلاح الدين تقسه _ هو الزمن الأبرز والأكثر ظهوراً وتأثيراً عبر مسار الأحداث. ويبدو أن دياباً كان يشأتر خطى بريخت الذى (أجرى حوادث مسرحياته العقيمة كلها في مكان وزمان بعيدين كل البعد عن جمهوره .. (دائرة الطياشير القوقازية) (امرأة ستشوال الطيبة: في الشرق، ودالأم شجاعة، وجاليليو، في القيون الماضية)(٢٦). ويعد الإيصاد الزماني النائج عن التركيز على الزمن التاريخي تتبجة مباشرة للتغريب البريختي.

يتج عن تعدد مستويات الحدث محاولة دياب أن يربط بينها، فبرزت تقنيات مسرحية يتشابه بعضها

وتقنيات بريخت في مسرحياته الملحمية. فمند توازى مستويين أو تزامنهما، برزت تقنية التعليق الذي يقوم على أساس تفلغل الكورس إلى دخيلة الشخصية التي تسهم في حادثة ما، تغلغلا يبين عن المشاعر أو الأفكار المتناقضية التي تدور في وجيدان أو ذهن هذه الأفكار المتناقضية التي تدور في وجيدان أو ذهن هذه الشخصية، بينما تسلك الشخصية سلوكاً صامتاً يتم عن الفمل الذي تمارسه أو يستخرقها، وقد برزت هذه التقنية حيدما هم سيف الذين بقتل أسامة عند لقائة الأول به، فأخذت المجموعة تتابم أفكاره وشرح دخيلته.

والمحشوعة: (هامسة تتابع ما يجرى برأس سيف الدين).. هل أقتله.. القتله وأتسهى. (سسيف الدين يقلب السيف في يده بينمما يتابع التفكير) إن له أفكاراً مسمومة.. لو سمع بها العامة فلربما إمحازوا له.. وأثاروا صحباً.. فالمنامة حمقى وإغراء الكلمات تنليد..

(سيف الدين يحملق في راباقه من الجند في شرود).

المحموحة: ربصا راقت كلمائه السلمان... فيجلها شريعة للحكم.. ويعرمنى من جارتى ست الحسن.. ويضيع أملى في ضيمعة القسل.. أهذا الأندلسي المأشون.. أأقتله.. هل أقتله؟ (سكتة قصيرة.. سيف الدين يلهث مع أفكاره)...

المحموعة: لكنس قد أفضب السلطان إذا قتلته، قد يستماء لسفاني دم عسربي، في يوم النمسرعلي الفرخ.. قد يفضب مني.. وضيع

أملى فى ضيعة بالقدس.. (مكتة قصيرة) أأفتله.. هل أقتله؛⁽¹⁾.

فهذه التقنية تشبه تقنية أفادها بريخت من ومسرح النوع واستخدمها في مسرحيته (دائرة الطباشير القوقازية) وحيث بروى قصاص في جانب من المسرح بينما تؤدى البطلة تشيلاً صامتاً (⁶⁰. فيريخت ودياب بجملان الراوى أو الكورس ينطق بعموت الشخصية الذاخلي، ولكن بينما يجمل بريخت الكورس يشير إلى أن الشخصية قد يحمل صراعاتها الذاخلية (⁷¹)، فإن دياباً جمل الكورس يقرر التيبجة دون أن يكتفى بالإشارة إليها.

وقد كرر دياب استخدام تقنية المقاطعة مرات متمددة في (باب الفتوح)، وتعددت أنماطها؛ ففي بداية كل من الفصل الثاني والثالث قطع الحدث واستعاض عنه بتقديم مناقشات المجموعة المعاصرة التي تعرض بعض الأفكار المرتبطة برؤية المؤلف أو بموضوع المسرحية، وقد يحدث القطع لتقديم فقرات تكشف بمض الجوانب التي يتقدها ديابء أو فقرة تتناقش فيها الجموعة المعاصرة حول سلوك أسامة (انظر المسرحية ص ص ٦١ - ٦٣). ينما برزت تقنية المقاطعة، في أحيان أخرى، من أجل إضافة حادثة صغيرة أو جزئية فاعلة إلى مجرى الحدث الرئيسي؛ فحين ترى الجموعة الماصرة أن الصراع بين أسامة وحاشية السلطان لن يكون صراعاً متكافئاً، تقطع الحدث وتقرر التدخل والوقوف بجوار أسامة ليصبح أفرادها جنوداً له (انظر المسرحية ص ١٠١). كمما تكررت تقنية المقاطعة عبر أحداث المسرحية المختلفة (انظر المسرحية صفحات ٨٦ _ ٨٣ ، ١٠١ ، ١١١ _ ١١٧). وهذه التقنية ترتد مباشرة إلى بريخت، إذ إن معظم مسرحياته وتقاطع أحداثها الجارية بتعليقات مباشرة كأنها صادرة عن خطيب يواجه جمهوره، وأحياناً تقاطع بأغنيات أو مقطوعات شعرية، أو بشبه محاضرة (٧٠). وتعد هذه التقنية وسيلة من وسائل منع المتلقى من الاندماج في الحدث، وتحريك الحدث نحو احتمال من احتمالات

تطوره، إنها تخقق وظيفة المسرح الملحمي التي ليست ونسخ الواقع، بل اكتشافه، ولا يتم اكتشاف الواقع إلا بمقاطعة وتيرة الأحداث، ٨٠٠).

ويكشف تعامل دياب مع العنصر الثاني من عناصر الشكل، وهو المكان، عن تأثره ببريخت؛ إذ إن بناء دياب حدثه على مستويين زمنيين مختلفين كان يقتضى التنويع في الأمكنة التي يدور فيها. ورغم أن دياباً قد نصُّ في إرشاداته المسرحية على أن أفراد الجموعة المعاصرة يحتلون مقدمة المسرح كاملة في البداية، ثم مجمعهم دائرة على الجانب الأيمن في المقدمة مع دحول المستوى الزمنى الثاني، أى التاريخي (انظر المسرحية ص٧) _ رغم هذا فإن ملامح ذلك المكان المعاصر لا تظهر قط في المسرحية؛ إن في الإرشادات المسرحية وإن في الحدث المسرحي. وبذا، أفسح دياب الجال أمام المكان التاريخي ليصبح أكثر بروزا وسيطرة على ساحة الحدث، وأخذ ينقل أحداثه بين الأمكنة التي شهدت تطور صراع صلاح الدين والصليبيين، فصور حطين، ثم عكا أو أبوابها، فالقدس أو أبوابها، وبذا أصبح مكان الحدث مكاناً تاريخياً. وإذا كان بريخت يرى أنه ﴿إذا كان على المسرح أن يستعين بحوادث معروفة، فإن أنسبها وأهمها هى الحوادث التاريخية (٩)، فإن اختيار دياب حدثه مع وقائع تاريخية قد قاده مباشرة إلى جعل مكان الحدث مكاناً تاريخياً، وهذا ما جعله حريصاً على تفصيل الملامح التاريخية لأمكنة الحدث (انظر على سبيل المثال وصفه ساحة المعركة ص٧٥ من المسرحية). ولعل انتقال الحدث بين أماكن مختلفة كان وسيلة مساعدة في كسر الإيهام المسرحي.

وقد بنى دياب مسرحيته هذه على حدث محورى يتمثل فى محاولة أسامة التقاء صلاح الدين وتسليمه نسخة من كتاب وباب الفتوح و، وما نتج عن هذه الحاولة من صراع بين أسامة وأهالى عكا وأسرة أبى الفضل والمجموعة المناصرة من ناحية وبين حاشية السلطان

وجنده من ناحية ثانية. وتتبدى المؤثرات البريختية في تشكيل دياب حدثه، فإذا كان التغريب ـ الذي يعد جوهر المسرح الملحمي ـ خاصة فاعلة في تشكيل حدث (باب الفتوح) ويعني فيما يرى بريخت نفسه وأن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف، (١٠) ، فإنه يبدو خاصة فاعلة في تشكيل حدث (باب الفتوح). وقد لجأ دياب إلى مخقيق هذا التغريب بأكثر من وسيلة، منها: اختياره فترة زمنية سابقة من تاريخ أمته، فالإبعاد في الزمان والمكان يحقق التغريب ولأنه يصعب على المتفرج أن يتذاوب في الشخصيات والمواقف المتعلقة يعصر مضيء (١١)، وحين قدم دياب حوادث تاريخية متخيلة، فقد غرب صورة صلاح الدين وعصره؛ إذ بدت صبورة مناقضة لصورته المألوفة والمستقرة في وجدانات أبناء المجتمع العربي. وحين التزم دياب بالمعالم التاريخيـة الكبرى والبارزة في صراع صلاح الدين والصليبين، فإنه جعل متلقيه لا يُشغل بالتساؤل عما سيقع أو ما سيحدث، لأن تاريخ صلاح الدين تراث مشترك بين دياب ومتلقيه، ومن ثم يستطيع المتلقى أن يقف من هذه الحوادث موقفاً عقلانيا، يتساعل فيه عن أسباب وقوع . هذه الحوادث على هذه الصورة بالتحديد وليس على أية صورة أخرى. وبعبارة أخرى، فإن تعامل دياب مع هذه الحوادث قد حقق التغريب الذي يعني بإبراز والملامح التاريخية، تصوير الأحداث والشخصيات على اعتبارها ظواهر تاريخية عابرة (١٢). واعتماد دياب على حوادث تاريخية يعرفها متلقيه جيداً، لا يجعل هذا المتلقى مشوقاً أو متطلماً إلى نهاية الأحداث، بل يضحي يقف منها موقف المتسائل، المُدَّارِس الذي يتأمل فيما يحدث أمامه. ولأن كاتب المسرح اللحمي يستهدف تقديم حدثه بوصفه قضية مطروحة للتفكير والدرس، ويهدف إلى أن يشرك المتلقى ممه في التفكير والدرس، فإن المسرحية تصبح برهانا على القضية المطروحة منذ البداية. ولقد كان حدث (باب الفترح) محاولة لإثبات القضية التي طرحها أحد أفراد ألجموعة الماصرة؛ القضية التي تقول

إن صباح الدين: اكمان قبائداً عظيماً ولكنه لم يكن دائراً. وكان يحمل سيفاً لكبه لم يحمل فكراً.. والثورة فكر أولاً، لذلك لم يكن غربياً أن مانت انتصاراته بمده، بل إن منها ما انتهى في حياته (١٠٠٠، ولهذا جاءت المسرحية:

وبرهاناً على تلك القضية المطروحة منذ البداية، كما كانت مسرحية بربخت ودائرة الطباشير القوقازية» برهاناً على قضية ثار حولها الخلاف في البداية، هل الأرض لمن بملكها، أم لمن يفلحها وبرعاها؟ و(١٤٥٠).

وقد اقتضى جعل الحدث دراسة لقضية أن يعرض أصامة أفكاره عرضاً مباشراً، يتمثل في قراءة المجموعة المصاصرة أفكار كتاب وباب الفتوخ»، وهذا التقديم المباشر للأفكار يحقق أكثر من وظيفة فنية، فهو يحقق ما المباشر للافكار يحت من وضع المفرج في مواجهة ما يقدم ومحاجمته ثم أنه يبرز التناقض الجلرى بين أفكار أصامة وأفكار العماد الأصفهاني؛ إنه يعمور الصراع الفكرى بين الحماد وأسامة إلى أن يظهر سيف الذين قاكد حرص السلطان؛ فيظهوره يتشكل الصراع في مسار أحرا إذ إنه يوضف العنيف ما عرفه من أفكار أسامة إلى شرائح المعراع في مسار العمراع إلى صراع مادى، فيتكامل العمراع في مسار العمراع إلى صراع مادى، فيتكامل العمراعان؛ المادى،

وحین یتطور الصراع تتیجة حدوث انتقال تاریخی ومکانی علی مستوی بمبراع صلاح الدین والصلیبیین _ بیرز دیاب صورة آخری من صور الصراع بین السلطة تمثلة فی عنصر من عناصرها (الجیش) ، وبین الأهالی (آهالی عکا) ، وهو صراع بین مجموعتین جتماعیتین متاقضین ؛ إذ یظهر فیه حرص کل طرف علی التحدث بصوت المجموعة أو الفقة التی یتمی إلیها بیمثلها، وینمکس ذلك علی تشکیل لفة الصراع ، إذ

يصبح ضمير الجماعة ملفوظ كل طرف من طرفى المدراع، يبنما يندر أن يبدو ضمير المقرد سواء للمتكلم المحاج الفراع، ويعد الفحاج الفرد أو اللمات في الجماعة تجليا غير مباشر من المحاج الفرد أو اللمات في الجماعة تجليا غير مباشر من المحاج الفرد على تشريح الملاقات الاجتماعة جعله يولى التركيز على تشريح الملاقات الاجتماعة جعله يولى المتراكب الشخصية تجاه الشخصيات الأخرى أكثر من المحامة بالحياة للمتحلية لشخصيات الأخرى أكثر من المحامة والدي تقديم مجموعة من التجاء وامرأتين من المحورة وفيها نماذج مختلفة من التجاء وامرأتين من المحورة وفيها نماذج مختلفة من التجاء وامرأتين من المحورة وفيها نماذج مختلفة من التجاء المتراكب على المراز السلوك الاجتماعي للها الشخصيات تجاه انتصارات صلاح اللين (انظر المسرحية ص ص ع ٩١٠ - ٩٤ ، ٩٤).).

ولم يخل تعامل دياب مع شخصيات مسرحيته من التأثيرات البريختية، وهذا ما يتبدى بوضوح في تعامله وشخصيات الحاشية والمنتفعين، ثم في إفادته من الكورس. فأما شخصيات الحاشية والمنتفعين، فهي تشتمل على عدد من الأشخاص والجسموعات الاجتماعية: العماد الأصفهاني المؤرخ، وسيف الدين قائد حرس السلطان، ثم فتات التجار؛ هجار الغلال، ومجار الرقيق. وقد حرص دياب على ألا يظهر صلاح الدين ظهوراً مباشراً، ولذا نحا إلى التركيز على أدوار هذه الشخصيات في الفصل بين الحاكم وشعبه، والإفادة من انتصارات جيش صلاح الدين لتحقيق المكاسب الذاتية أو الطبقية، ومنع فقراء العرب من العودة إلى ديارهم المحررة، واقتسام غنائم الحرب، ومساومة أسامة على حياته ثم القضاء عليه نهائياً.. هذا بخلاف الأدوار التي كانت تقوم بها كل شخصية على حدة؛ إذ يتبدى دور العماد في الدفاع عن إيديولوچية الطبقة التي ينتمي إليها، ودور سيف الدين، رجل الأمن في كبت الحرية السياسية

واستخدام العنف لإسكات الخصوم (۱۷۷). ولعل هذه الأدوار المتعددة والحيوية تجعلنا لا نستطيع موافقة عصام بهي في قوله إننا :

ولا تجد في مسرحية محمود دياب وباب الفتوح شخصية شريرة واحدة، ولكتنا تجد مجموعة من قادة الجند والتجار والمؤرخين تخيط بمسلاح الدين.. وتقيم حوله ستاراً صفيقاً يمنع اتصاله بالناس وبالفكر الجديد الذي يسحح مسيرة الحكم المتصرة (١٨٥).

لأن أدوار هذه الشخصيات _ في (باب الفتوح) - تشير إلى أن دياباً قد جعلها شخصيات شريرة، ترتد ملامع الشر فيها إلى الأطر الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي شخكم علاقات هذه الشخصيات _ بوصفها نماذج لشرائع السلطة _ بغيرها من الطبقات والشرائع، وهذا ما يكشف عن تأثير بريخت الذي كان يميل _ كما لاحظنا في فقرة سابقة _ إلى التركيز على السلوك الاجتماعي لشخصيات. ولذا، بلت ملامح هذه الشخصيات الشريرة تتاجاً للأطر المكانية والومانية التي حدث فيها الصراع.

وإذا كانت الجموعة للعاصرة التى تتكون من خمسة شبان وفتاتين تعد الكورس الذي يملق على الأحداث، ويقاطع الأحداث أحياناً، ويصور ما ينخيلة الشخصيات الرئيسية في لحظات احتداد الصراع ... فإن أدوار هذه الجموعة تنيز:

ورتدراوح بين وظائف درامية مختلفة، فهم تارة شخوص في مسرحية يمثلون منها الزمن الحاضر، وهم تارة أخرى صوت أسامة بن يمقرب يقرأون كلمائه بصوت عال، ويملقون على مدار الأحداث تارة ثالثة، ويعمبحون شخصيات تلعب أدواراً في الحدث التاريخي

تارة رابعة، ثم هم في آخر المسرحية صوت الناس البسطاء على مر المصور بشير التغيير، والمنادون بالدولة الفساضلة التي تخسدها كلمسات أمسامسة بن يمستسوب في باب الفتوحه(۱۷۱).

وتكشف هذه الوظائف الختلفة عن فاعلية الكورس في المسرحية، ومعظم وظائف الكورس تؤكد عمق التأثير البريختي لأنها ... هذه الوظائف ... من أبرز الوظائف التي أسندها بريخت إلى الكورس في مسرحه الملحمي. ولذا يرى على الراعي أن :

دهده هى الرة الأولى التى يجرى فيها فى الدراء الدرية عملة تأسيل للكورس، فهو الدراء الدرية عملة تأسيل للكورس، فهو ليس إضافة للمسرحية، ولا هو مجرد معلق على أحداثها، بل هو مولف المسرحية وصائعها ومخرجها، والبشير بما تخمل من أحدام ورؤى (٢٠٠٠).

وعن على الراعى نقلت هذه المقسولة وتواترت في دراسات تالية لنقاد آخرين(٢٢١.

لا يقتصر التأثير البريختى في (باب الفترح) على عناصر الزمان والكان والحدث والشخصيات فقط، وإنما يبتد ليشمل عنصراً آخر من عناصر بنية الشكل في مسرح بريخت الملحمي. فإذا كان معظم أشكال المسرح الفري يستخدم السرد في نطاقات محددة وضيقة، فإن بريخت يرى أن السسرد عنصسر أسساسي في المسرح الملحمي المرافق المسلمي المسلمي في المسرح الملك يقوم به المسرح والتقليدي، أو والأرسطي، كان عاملا من عوامل اعتماده على السرد، وكذلك فإن تضفيله الاعتماد على حوادث تاريخية قد أدى به إلى جسل السرد وسيلة لتقديم بعض جوانب هذه الأحداث أو وسم أطرها المختلفة.

والسرد عنصر من عناصر الشكل الملحمي في (باب الفتوح)، وثمة عاملان مؤثران فيه، وهما : وجود خلفية تاريخية فاعلة في تشكيل الحدث المسرحي، ثم حضور المجموعة المعاصرة التي تختلف _ بطبيعة الحال _ عن شخصيات المسرحية الأخرى التي يفترض أن معظمها ذو مسحة تاريخية. وفي ضوء هذين العاملين، يرز نمطان من السرد في (باب الفتوح)، أولهما نمط بدا فيه التأثير البريختي المباشر، بينما ثانيهما بدا فيه التأثير البريختي غير الماشر. فأما أولهما، فقد استخدمته المجموعة المعاصرة في مختلف مراحل الحدث، وإن تنوعت الوظائف الختلفة التي أداها، ففي بداية المسرحية هدف السرد إلى تقديم بعض الجوانب التاريخية التي تبرز ملامح زمن الفئرة التاريخية التي يقع فيها الحدث، ولهذا أصبح السرد حيثك استعادة لهذه الفترة وتصويراً لها في آن. وبدا حرص الجموعة على تحديد الأبعاد الزمنية التاريخية المحتلفة. ولأن السرد يتبادل أفراد المجموعة القيام به في الفقرة الواحدة أو المقطع الواحد، فإن أجزاءه تتنوع في الطول والقصر، وإن بدت غلبة الأجزاء الطويلة لأنها تفصل ملامح فترة زمنية ماضية مستعادة من القرن الخامس الهجرى (انظر المسرحية ص١٨) ، على سبيل . (Jth)

وإذا كانت المجموعة المعاصرة تستخدم السرد وسيلة لتشكيل ملامع البطل قبل أن يظهر، فتلجأ إلى تقديم فقرات قصيرة (انظر المسرحية ص ص ٢١ ... ٢٧)، فإن السرد يضحى حيثلذ وسيلة لتحطيم الإيهام المسرحي، فبريخت كان يستخدم والرواة المدين يتحدثون مباشرة للجمهورة (٢٢) لتحقيق الغاية ذاتها.

ويبدو السرد الذى تقوم به المجموعة في الفصل الثاني مختلفاً .. في طبيعته ووظيفته .. عن السرد في الفصل الأول؛ إذ فرضت الخلفية التاريخية الفاعلة في تشكيل الحدث تتبع تطور مسمار الصراع بين صلاح اللين

والصليبيين. ولذا، فشمة أكثر من نموذج تقوم فيه المجموعة بسرد حركة جيش صلاح الدين بعد استيلاله على عكا. إن السرد حينفذ يهدف إلى سد الفجوة الزمانية والمكانية من عكا إلى القدس، ولهذا فإنه يركز - أساسا - على ذكر مختلف المناطق التي استولى عليها جيش صلاح الدين في طريقه من عكا إلى القدس؛ ويحفل بعدد هاتل من أسماء هذه المناطق أو الأماكن. وينتهى السرد في هذا المقطع بإبراز أن القدس هي مركز الصراع الآن، مما يكشف عن تقدم الصراع في حيره المكانى، ويهيىء المتلقى لانتقال الصراع إلى القدس من ناحية، ويعرض السرد .. من ناحية ثانية .. عودة أبناء المناطق المحررة إلى ديارهم. وإذا كنان يمكن وصف هذا النمط السردى بأنه سرد تسجيلي محض، فمن المفيد أن نلحظ أن هذا المشهد لا يوجد في طبعة بغداد التي نعتمد عليها في هذه الدراسة، بينما يَثْبَتُ في الطبعة القاهرية، ولا نعرف سبب حذفه أو إسقاطه من الطبعة الأولى رغم أهميته في عرض تطور الصراع تاريخيا ومكانيا (انظر «باب الفتوح؛ طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤ء ص ص ٩٠ ــ ٩١).

وأسا في القصل الثالث، فإن المجموعة تشترك في الحدث المسرحي، وتتضم إلى أسامة، ولذا لم تلجأ إلى السامة، ولذا لم تلجأ إلى السرد إلا في اللحظات الأخيرة من المسرحية، وذلك بعد مصرع أسامة بواسطة التجار. ويساً السرد محيثاً معاسرة أصوات بالمقاطعة ؛ إذ يقاطع أحد أفراد المجموعة في تأكيد أن هذه لم التحسيدين، والسرد حيئة وسيلة بريختية للحيلولة بين المتعليبين، والسرد حيئة وسيلة بريختية للحيلولة بين للتعليبين، والسرد حيئة وسيلة بريختية للحيلولة بين ليجاً أفراد المجموعة إلى سرد بعض الوقائع التاريخية لتكون سبيلا إلى تأكيد صدق أو صحة الرؤية التي تقدمها المجموعة إلى سرد بعض الوقائع التاريخية لتكون سبيلا إلى تأكيد صدق أو صحة الرؤية التي تقدمها المجموعة – أو بالأحرى دياب ليانهاية المراع:

«الشاب الخامس : لم تكن هذه هي نهاية القصة..

المحموعة : (في كآبة).. نعرف هذا.. فالتاريخ ممتد..

الشاب الخامس : لم يدم النصر لصلاح الدين طويلا.. فقد عاد الفرنج بعد شهور وهم أكثر عددًا وعدة.. وأشد قسوة..

الهمموعة: ذبحوا آلاف المسلمين.. واستردوا عكا.. وياقا. وحيفا.. وحسفالان..... قيسارية.. والدواروم وغيرها.. حتى مسلمهم الملك الكامل الأبيري مدينة القدس نفسها.

الفتاة (۱) : وفي الغرب.. سقطت الأندلس في أيدى الفسرغ، بلداً بصد بلد، وذبح صلايين الصرب، فلم يبق لنا هناك سوى ذكرى حزية.. تشهد عليها بعض الأطلال، (للسرحة ص٧٥١).

وأما النمط الثاني من السرد في (باب الفتوح)، فإنه
قد برز في تقليم دياب حكاية أبي الفضل وأسرته، وقد
أجل دياب ظهور أبي الفضل وأسرته حتى نهاية الثلث
الأول من الفصل الثاني ليربط بين هذه الحكاية والحدث
الرئيسي، وليحقق أكثر من هداف؛ إذ يستخدم هذا الربط
حيلة لإدخال أسامة إلى القلس بعدما أصبح مطارفا من
والشريحة أو الطبقة التي ينتمي إليها ويدائع عنها، لم
ليجمل هذه الحكاية تضفي على الموضوع أو الحدث
الرئيسي، والذي هو حلم، قيمة واقمية (٢٢) من ناحية
لأنافقة. وقد برز السرد في المشاهد التي أبرز فيها دياب
تضحيات أفراد عائلة أبي الفضل، وإن اختلفت طبيحته
ووظائفه من مشهد إلى آخر تبما لتطور الحدث؛ فقد
تتاثرت فقرات سردية قصيرة غلب عليها الجمل القصيرة

عند ظهور هذه الأمرة المرة الأولى، وتقوم هذه المقدات يتقديم أفراد هداه الأسرة إلى المتلقى (انظر المسرحية ص ص ٧٨ – ٢٨٧، بينما برز السرد في المشهد التالى ليربلا دياب بين صلاح والصليبين ولاسيما ما قام به صلاح اللين من إجراء الصلح معهم، لم ليصور رفض أي الفضل هذا الصلح؛ ذلك الرفض الذي أصبح تكنة المسرد طويل يستغرق صفحة إلا قليلا يعرض فيه أبر الفضل ملبحة الفرخج في القدس عام 199 م م حيث كان أبر الفضل طفاد. وقد وظف دياب هذا السرد لإبراز المناقعة الني تجمل أبا الفضل يوفين المسلح، ويصر على على هذه الدوافع طابعاً موضوعاً يفسر به سيطرة رغبة الانتقام على أي الفضل (انظر المسرحية ص ص ٨٣ – على هذه الدوافع طابعاً موضوعاً يفسر به سيطرة رغبة الانتقام على أي الفضل (انظر المسرحية ص ص ٨٣ –

وأسا في الفصل الثالث، فإن حكاية أبي الفضل تكتمل حين يأصل في سرد ذكرياته التي تكشف عن ارتباطه الدميق بالريت/ المكان، كما يصبح السرد أيضا وسيلة لتصوير ماضي أبي الفضل، ويتحو السارد (أبو الفضل) إلى تقديم بعض جوالب الملبحة التي قام بها المسلسبيون في القسلس، ثما يسرز شمة المفظام التي درافع الانتقام ليديها (انظر المسرحية عن من 11 ابورة الانتقام ليديها (انظر المسرحية عن من 11 ابورة الانتقام بين بالمكان، أبي الفضل في ذمن المتلقى حين يدرك ذلك المتلقى في النهاية أن هذا المتلقى عن بالمكان، وأبه وأفراد أسرته قد قدموا كل التضحيات من أجل أن يتحقق الانتصار، لكنه و إياهم له يع يحصلوا على أذنى حقد وقسهم للانتانة.

وإذا كانت أسرة ألى الفضل قد دخلت في صراع مع سارة اليهودية والتجار من أجل استرداد بيتها، فإن هذا المعراع بعد تتمة لحكاية هذه الأسرة.

وإذا كان دياب قد جعل حكاية أبى الفضل مرتبطة بالحدث الرئيسي، فإن السرد المستخدم فيها بيدو فيه التأثير البريختي غير المباشر، لأن شكل المسرح الملحمي يتقبل عنصر الحكاية مادام ... هذا المنصر ... مرتبطا .. من الناحية الفكسية ... بالقضية التي يصرض النص، ومدمجا ... بطرائق فنية مختلفة ... بالحدث الرئيسي في المسرحية.

لعل دراسة مختلف عناصر الشكل الرئيسي المتبدى في (باب الفتوح) تبين بوضوح به أنه شكل المسرح الملحمي الذي تبدو فيه التأثيرات البريخية المختلفة، تلك التأثيرات التي تبدى كذلك في لغة المسرحية، وإن كان لا مجال لتفصيلها في هذا السياق⁽⁸⁷⁾.

إن شكل المسرح الملحمي في (باب الفتوح) ليس هو الشكل الوحيد في المسرحية، فقمة شكل آخر يتجلي في النصر، وهو الشكل التراجيدى، ويتجار هذان الشكلات قدموا أحكاما فقتقر إلى التفسير والتحليل، نفيد أن هذه المسرحية تجمع بين القديم الحدث المسيطة، والمسال الملحمي التعليمي البريخي، (٢٠٠٠). بينما كور ناقد آخر الرأى ذاته بعد سشر منوات ثلاث (٢٠٠٠). بينما نجد ناقذا ثالثا يكرر بعد عشر منوات هذا الرأى، حين يذكر أن أهمية هذه المسرحية ترجع إلى أن المؤلف ويجمع فيها بين التكنيك الملحمي والدراى في نفس الوقت، (٢٠٠٠) بينما الترات بالمحمد والدراى في نفس الوقت، (٢٠٠٠) المناز والمذ نفسه مرة أخرى قاتلا: ولقد أتحذت باب المنتوح إطارا جنبنا يجمع بين العمل الدراى والملحمي والمدراى في نفس الوقت، (٢٠٠٠) المنتوح إطارا جنبنا يجمع بين العمل الدراى والملحمي والمدراى في نفس الوقت، (٢٠٠٠) المنتوح إطارا جنبنا يجمع بين العمل الدراى والملحمي والمدراى في نفس الوقت، (٢٠٠٠) في آن وإحداء (٢٠٠٠).

وفيما عدا هؤلاء النقاد اللين قدموا أحكاما تفتقر إلى التفسير والتحليل، فإن ثمة دارسا آخر قد درس بعض التفاقدات البريختية في (باب الفتوح)، ثم التنهى إلى تنيجة يقروها مباشرة حين يقول: وإنه تم توظيف بهيخت ضمعن إطار أرسطى، فالتراجيديا بمشابة الشكل الذي ينتظم خلاله الممل المسرحي كلهه (٣٠، ورغم أن سامح

مهران، صاحب هذا الرأى الأخير، قد أثبت عجلي هذه الصيغة في نصوص أخرى، لكتاب آخرين، ثم ربط بين هذه الصيغة والبنية الاجتماعية للمجتمع الصري في النصف الثاني من الستينيات (٣١) _ رغم هذا، فإن هذه الدراسة ترى أن الشكل البريختي هو الشكل الأساسي والرئيسي في (باب الفتوح)، وأن ثمة شكلا تراچيديا يجاور ذلك الشكل البريختي في النص. وقد استمد دياب معظم عناصر الشكل التراچيمدي من التراچيمديات الحديثة، وتتجلى ملامح هذا الشكل ــ أكثر ما تتجلى ــ في بناء الحدث وتشكيل شخصية البطل (أسامة). فالحدث التراچيدي في (باب الفتوح) ينبع من ذلك الصراع الذي يدور بين أسامة (الذي تتوحد معه المجموعة المعاصرة بداية من اللحظات الأخيرة من الفصل الثاني) وهؤلاء الحيطين بصلاح الدين، كسما ينبع من ذلك الصراع الداخلي الذي يدور في نفس أسامة في بعض لحظات النص.

إن الكاتب، في رسمه شخصية أسامة، قد جمع بين مجموعتين من الصفات أو الملامح، قشمة ملامح تقدم أسامة يوصفه البطل التاريخي المتخيل، وقد استمد دياب هذه الملامح من صورة بطل أو أبطال السيرة الشعبية، فجعل الجموعة المعاصرة تصف أسامة بأنه شاب، عربي، فارس، شجاع، ذكي، أمين، عنيد في الحق، له قلب شاعر وحسه، وسيم، ثم إنه طويل القامة، عريض المنكبين.. ثم، وقد جعلت هذه الملامح صورة أسامة قريبة من صورة «البطل الشعبي الذي تقوم شخصيته على ضآلة مشكلته الذاتية بجانب مشكلات الآخرين التي يتصدى لحلهاه (٢٢). وثمة ملامح أخرى لعلها وأصدق في الدلالة على «طبيعة» شخصية البطل (أسامة)، لأنها مستمنة من فكره وسلوكه. وهذه الملامح بجعل من أسامة نموذجا لبطل تراجيدي يشبه بعض نماذج البطل التراچيدي في المسرح الأوروبي الحديث؛ فإذا كأن دياب قد وصفه .. على لسان الجموعة الماصرة .. بأنه واحد

من عامة الناس، فإنه بهذا يقدم بطلا _ يشبه من هذه الزاوية _ ما يشيع في كثير من التراجيديات الحديثة التي جملت «البطل من الشعب وأفراده العاديين» (٢٠٠٢)، أو ما ينحو إليه كتاب التراجيديات الحديثة من جعل أناس عاديين «يقومون بدور الأبطال» (٢٤٥).

وحين تشكل المجموعة المعاصرة ملامح أسامة، فإن ديابا يقدم على لسان بعض أفرادها ما يشير إلى أن أسامة قد لا يحقق هدفه، وهو الوصول إلى صلاح الدين أو الالتقاء به، إذ يقول الشاب الرابع:

«الشاب الرابع : ولكني أكاد أشك في أنهما سيلتقيان...

ورغم أن أحد أفراد المجموعة يرد قائلا :

والشاب الأول : هذا ظن سابق لأواته.. فقد تكشف حقرياتنا عن شئ آخر؟ (المسرحية ص ٢١).

رضم هذا، فإن عبارة الشاب الرابع توشك أن تكون نبوءة ضمنية أولية بمصير مسمى البطل، وهي تشبه ما يحدث في كثير من المأسى حيث ديكون للمبير المقدر جوها منذ البداية (٢٠٠٠)، ففي كثير من التراجيديات التي يظهر في مشاهدها الافتتاحية أنها تطوى على إمكان معقبول للسير نحو نهاية سعيدة، فإن كتابها يعملون – فيما يرى ليتسن – على الإيحاء أو التأكيد بوسائل شتى أنها لن تكون كذلك أو أن «الأمور لن جرى على ما يرامه (٢٠٠٠)، وبلنا، فإن عبارة الشاب الرابع تعد نبوءة أولية بمصير مسعى أسامة ذلك المسعى الذي يحرك الحث.

إن تدعيم دياب صورة البطل (أسامة) بوصفه نموذجا للبطل التراچيدي يتجلى في جانب آخر، هو حرصه على إيراز إصرار أسامة القوى والدائم على أن يقابل صلاح الدين، رغم إدراكه استحالة إتمام هذا اللقاء تتبجة سيطرة

الحاشية التي غول بين صلاح الدين وضعه - ولا يفتر منا الإصرار؛ إن في بناية الحدث حيث يقرر أسامة في لقائه الأول بالصداد الأصفهاني حرصه على هذا الهدف (نظر المسرحية ص٣٨)، وإن بعد تطور الصراع وتقدمه؛ حيث ظل أسامه قوى الإصرار على عقيق هذا الهدف، وإن كان لا يصبح هدفه وحده وإنما هدف، هو ورفاقه . أيضا.

وأسامة : إذا نحن لم تتحرك اليبوم.. فلن تتحرك البدام.. شخترق المسفوف إليه الآن.. فقد يتبح لى هياج الجند أن أسرق من بينهم. أسا أثم، فاتشروا في المدينة.. حتى لا تقضى طينا جميعا ضربة واصدة. إذا لم أعد إليكم، فلا يوقق واحدد منا في النهاية... يوقق واحدد منا في النهاية... (المسرحة ص ٢٧).

وسل هذا الإصرار الواضح على تحقيق الهدف والوصول إليه، أيا ما كانت النتاج، يشكل في بناه شخصية البطل التراجيدى «الهاماريا» بوصفها صفة على الله وجشاء النالت، ولكنها لا تلبث أن تستقوى على الله وجيابها في الجامها، (٢٧٠ ولمل تمكن هله الهاماريا من ذات أسامة هو الذي يفسر النا بناء الحدث على محووين من الصراع؛ فشمة صراع عارجي بين أسامة ووفاته (الأهالي ثم ألمبوه أي الفضل) ورموز نظام مسلاح الدين، ذلك ثم أسرة أبي الفضل) ورموز نظام مسلاح الدين، ذلك الصراع؛ هذه المناصرة الاستماعي في الشخصيات، فإن شخصية ذات ملامع متعددة، مممثة، لا تتمقق حتى في الشخصيات الرئيسية الأحرى، كالعماد الأصفهاني في الشخصيات الرئيسية الأحرى، كالعماد الأصفهاني

وثمة صراع آخر داخلى لعله كان يدور في نفس أسامة وحده، وقد أخذ دياب يركز إلى حد ما ـ على تصروه أو إبراز ملامحه بعد ما فشل الأهالى في دخول عكا. ويمبارة أخرى، فإن تطور حركة الصراع الخارجي قد جعل دياب يركز ـ ولو قليلا وفي بعض المشاهد ـ على ذلك الصراع الداخلى، وقد بنى دياب هذا العمراع الداخلى على كيفيتين التنين؛ كيفية أولى تنهض على إبراز التناقض بين مجموعات المرب اللين أخذوا يتجهون أسامة الذي لا يعرف إلى أبن يتجه:

دأسامة : (ينهض واقفا فجأة فينادى بأعلى صوته) يا قوم إلى أين تتجهون؟ أن المد مد السائل المالية

أصوات بعيدة : إلى يافا.. وأنت..

(أسامة يطرق في كآبة)

أسامسة : أنا.. ؟ لا أدرى؟

الأصوات : هل تأتي معنا؟

أسامة : شكرا لكم.. فأنا باق هنا حتى الصباح..

المجموعة : فلعلى أعرف في النور.. أي طريق أختار... (المسرحية ص٧٤).

وإذا كان دياب قد جعل المجموعة تتحد أحياتا _ بأسامة في هذه الكيفية حين تنطق بيعض ما يستمل داخله، فإنه قد اكتفى في الكيفية الثانية بجعل المجموعة طرفا أو مجرد طرف يستمع إلى ما في دخيلة أسامة من تناقضات عنيفة؛ بين الاستمرار في السمى إلى مخقيق الهدف أو الاستسلام لجنود إشبيلية والعودة إلى الأندلس ثانية، وقد كانت هذه التناقضات العنيضة تهرز في المحظات التي تشتد فيها حيرة أسامة...

وأسامة : هل أسلم نفسى لجنود إشبيلية، وأنتهى، أعود إلى إشبيلية لأوتمي

على صدر أمى.. حيث لا معورة ولا برودة.. وإنما دفء فحسب.. أنجرع القرع في منصب بالديوان.. وأنجاهل وأنجب أولادا للموت.. وأنجاهل النهاية التي أعرفها.. والتي توشك أن تنقضي.. أنساها.. حيى تختريني لحظتها فأمضى مع للأضين، وأنتهى...

المجموعة: وتنتهى الأنشودة العربية الساحرة.. الأندلس..

أسامة : (صبارخيا) وهل أنا المخلص الوحييد.. أأنا المهندى المنتظر؟، (المرحية ص٧٦)

وإذا كان دياب يستخدم ـ أحيانا ـ السرد وسيلة للكشف عن حيرة أسامة بين الثورة أو الاستسلام (انظر المسرحية ص٧٥) ، فإن قوة الهامارتيا _ بالمعنى الذي حددناه سابقا _ هي التي بجعل والصراع الداخلي الذي يدور في نفس البطل، لا يقل شأنا عن الصراع الخارجي الذي يدور بينه وبين القوى المادية له (٣٨) قيما يرى برادلي. ولهذاء فإن ديابا قد سمى إلى إبراز الصراع الداخلي في نفس أسامة؛ ذلك الصراع الذي تبدي في حيرة أسامة (انظر المسرحية ص ص ٨٢ ـ ٨٣)، وإن كان هذا النمط أكثر بروزا في الفصل الثاني، بينما نحا دياب طوال الفصل الشالث إلى الاهتممام بالصراع الخارجي الذي يدور حول محورين: أحدهما يبرز التناقض بين أسامة ورفاقه حول الفعل والحرية الفردية، وينتهم , بتأكيد أسامة إصراره على محاولة الوصول إلى صلاح الدين (انظر المسرحية ص ص ١١٢ ـ ١١٧، ص١٢٩)، بينما يعد ثاني هذين المحورين استمرارا للصراع الأساسي؛ أي صراع أسامة ورفاقه للوصول إلى السلطان صلاح الدين. وإذا كان رفاق أسامة يتوالى سقوطهم الواحد تلو الآخر، فإن أسامة نفسه يسقط في

المشهد الأخيىر حين يحيط السادة به مشكلين دائرة ويأخذون في تضييق الخناق حوله خطوة فخطوة:

«أصوات بين السادة : يعنا نفسك..

أصوات بين السادة : بعنا كتابك.

تاجر العبيد : فسنأخذ منك نفسك بنير

و وتنفجر مجموعة من السادة في قهقهة عالية.. تتعول الدائرة إلى كتلة يختفى فيها أسامة.. ثم تعلو ضحكاتهم جميعا صرخة تطلقها الفتاة (٢٧).. يظلم المسرح معها على الفسطة ميساج حماسي في المقلمة: نسمح خلاله وبعده مع هبوط الفنوء على المقلمة أصوات الشعراء يتفنن في إلقاء الأبيات التالية من الشعر.. فيتكون منها مريسج مسن الكلمان فيتم سنه (الكلمسرحية من ص ١٥٥ لــ المار).

وتمثل هذه النقطة نهاية الحدث التراچيدى، وإذا كان يمكن تخديد الوضعية الأساسية التى يبدأ سنها هذا المحدث بأنها محاولة أسامة الوصول إلى صلاح الدين، فإن نهايته تتمثل في إخفاق أسامة في الوصول إلى^(۲۲) أي أن هذا الإخفاق هو الذي يولد الإحساس التراجيدى؛ إذ:

ولا يشترط أن تكون الفجيعة في الدراما الحديثة بموت البطل الذي يصاني، لكي يحدث الأثر التراجيدي، ولكن يكفي أن تصور الدراما الحديثة إخفاق هذا الإنسان أمام هذه القرى، إن إخفاقه يحقق الإحساس الراجيدي وليس مونهه(٤٠٠٠).

وإن كان دياب قد أراد أن يضاعف هذا الإحساس التراجيدى؛ حين ضور ما يوحى بموت أسامة متزامنا مع انطلاق أصوات الشعراء المجرة عن انتصار صلاح الدين.

ولعلنا نستطيع الخلوص إلى أن الشكل التراجيدي الحقق في نص (باب الفتوح) ، وأن معطياته أو مفرداته البنائية تتجلى في بناء حدث تراچيدي وفي بناء شخصية البطل. وإذا كان هذا الشكل التراجيدي يجاور الشكل الملحمي في المسرحية، فإن يعض الملامع الظاهرية في النص تكشف عن هذا التجاور أو تؤكده(١١). وليس التجاور بين هذين الشكلين في النص إلا نتاجا مباشرا لذلك التجاور الذي تقوم عليه مواقف دياب من العدالة، والحرية، وحقيقة التاريخ، تلك المواقف التي جسدها دياب عبر أكثر من وسيلة، هي: الطرح الماشر لأفكاره؛ إذ جعل من أسامة والمجموعة المعاصرة صوتين يعرضان أفكاره عرضا مباشراء وهذا الاستخدام نتيجة مباشرة لبروز شكل المسرح الملحمي في النص. وأما الوسيلة الثانية: فهي التجسيد الفني أو الدرامي الذي يحقق عبر تقديم الصراع بين أسامة والجموعة المعاصرة وأهالي عكا وأسرة أبي القضل من تاحية، ورموز نظام صلاح الدين من ناحية ثانية. والعدالة هي القيمة الحورية لا في (باب القدوح) فقط وإنما في الغالبية العظمي من نصوص دياب المسرحية (٤٢). ويتجلى موقف دياب منها عبس جانبين هما: الأزمة. أي الوضعية الاجتماعية التي يتبدى فيها فقدان العدالة وسيادة الظلم، بما يترتب على ذلك من خلل في العلاقات الاجتماعية. ثم الحل، أي تصور دياب لإمكانات تغيير هذه الوضعية الاجتماعية بما يحقق صالح الأفراد أو الطبقات مغبونة الحقوق. وقد طرح دياب في (باب الفتوح) حل مشكلة فقدان العدالة على لسان الجموعة المعاصرة (انظر المسرحية ص٤٩)، ويستمد دياب هذا الحل من التصورات الإسلامية التي ترى أن الملكية إنما هي للجماعة/ الأمة في عمومها وملكية الفرد للمال أو الأشياء ليست إلا وكالة أو نيابة

عن الجماعة (٤٣). وبهذا تؤسس حقوق الجماعة في ملكيات الأفراد تأسيسا شرعياً/ قانونيا. ولكن هذه التصورات لا بجعل ملكية الجماعة أو الأفراد ملكية حقيقية، وإنما هي ملكية التفاع وتصرف فقط؛ فهي محض استخلاف عن الله مالك كل شع(الله). وإذا كانت هذه التصورات تختلف عن التصور الحديث الذي يجعل أساس الملكية أساسا مدنيا محضاء فإنها قد تولدت عنها نتائج أخلاقية محضة. وما إن يقرر دياب أن لكل فرد من أبناء الأمة حقا معلوما في المأكل والملبس والمسكن والعلم، فإن هذا يكشف عن قدوة التأثيرات الإسلامية في موقفه من العدالة، وتتمثل في إقراره أن مجموعة الحقوق الأساسية هذه تشمل أفراد الأمة (الجتمع) جميعاً. ينما يكشف تفسير دياب غياب العدالة الاجتماعية عن التأثير الماركسي في موقفه من المدالة؛ ففي تصويره الصراع بين أهالي عكا ورموز نظام صلاح الدين أظهره على أنه صراع بين كمتلتين اجتماعيتين: كتلة متماسكة تدرك أهدافها جيداً، وتملك الوسائل التي تعينها على تخقيقها، وهي كتلة السلطة ورجالها ورموزها، وكتلة أخرى تبحث عن حقوقها، وتسمى إلى الحصول عليها، وإن كانت غير متماسكة تماماً _ إذا ما قورنت بالكتلة الأولى _ وهي - كذلك .. لا تملك من الوسائل ما يمكنها من عقيق أهدافها وفرض إرادتها، وهي كتلة فقط؛ مجمع صلاح النين اللين يمثلهم أهالي عكا وأسامة. وحينتذ يكتفي دياب عبر صوت أسامة بالكشف عن الأسباب الجوهرية التي تؤدى إلى سيادة الظلم (انظر المسرحية ص ص ٦٩ - ٧٠)، نيبين أن العدالة السائدة في المجتمع ليست إلا عدالة ذات مضمون طبقى حاد؛ إذ إنها تعنى تمتع الطبقة السائدة بكل حقوقها الاجتماعية والسياسية، فضلاً عن جورها على حقوق الطبقات الأدني، التي عمل درجات تالية لها في سلم البناء الاجتماعي، ثم يرد فقدان المدالة إلى سبب جوهرى كامن في بنية هذا المجتمع القائمة على وضع الناس الأفراد في طبقات

ودرجات وخانات لا يمكن بخاوزها. وبذا، فإن مصدر فقدان العدالة وسيادة الظلم يتمثل في ثبات البنية الاجتماعية رغم تغير الأفراد وتوالى الأجيال، ولا يعني ثباتها هذا إلا أن الطبقة السائدة إنما تسعى بكل قوتها إلى مقاومة الحراك الاجتماعي الصاعد، لأنه وسيلة تؤدي إلى صعود طبقة أو شرائح عدة إلى درجة أو درجات أعلى في سلم البناء الاجتماعي(٤٥٠). ولكي تبرر الطبقة السائدة هذا الوضع الاجتماعي المحتل فإنها تلجأ إلى تحوير التصورات الدينية بما يتفق ومصالحها، فتأخذ منها فكرة تعدد طبقات المجتمع، ثم تمضى فتوهم الفقراء بأن وضعهم في أسفل البناء الاجتماعي إنما هو قدر الله الذي لا يستطيمون مجاوزه أو تخطيه فعليهم . من ثم . أن يقنعوا بمكانتهم السفلي!!. ويبدو واضحاً أن تفسير دياب حقيقة غياب العدالة الاجتماعية، وقدرته على التماس أسبابها في طبيعة البناء الاجتماعي، وتأكيده المضمون الطبقي السائد لمفهوم العدالة، إنما تمثل جميعاً جمليات مختلفة للعنصر الماركسي في موقفه من المدالة الاجتماعية، ذلك العنصر الذي يركز على الجوانب المادية التي تفسر غياب العدالة وسيادة الظلم، وبلمح الطبيعة النسبية للقيمة السائدة في بنية اجتماعية تقوم على التراتب الطبيقي. ويظل هذا المنصر مجاوراً للعنصر الإسلامي (المثالي) الذي يقدم حلولاً أخلاقية لأزمة فقدان المدالة.

ربينما تقدم (باب الفتوح) موقف دياب من الحرية الإنسانية والحرية السياسية، فإنما هذا الموقف يقوم أيضاً على التجاور بين عناصر متناقضة. فموقف دياب من الحرية الإنسانية (انظر المسرحية ص ص ٤٢ ـ ٤٣) يقوم على التجاور بين عنصر مستمد من رؤية المعتزلة الذين قالوا بحرية إرادة الإنسان في علاقته بخالقه، منطلقين في هذا من تصمورهم للصدل الإلهى الذي يقتضى عندهم ألا يحاسب الله العباد على أفعالهم، إلا إذا كانت هي أفعال العباد على صبيل الحقيقة لا

الجاز (٤٦). ولم يغفل المعتزلة أثر الظروف الموضوعية في تشكيل الفعل الإنساني، مما يبين أن حربة الإرادة عندهم ليست حرية مطلقة تتفي عنها القيود والمحددات(٤٧٦). وثمة عنصر تراثى يتمثل في التصور التراثي الضيق الذي يضع العبد في مقابل الحرء ويكتفي بوصف أو تقرير حالة شريحة اجتماعية معينة (العبيد). بينما يجاور هذين المنصرين عنصر ثالث يجعل المبودية حالة اجتماعية مؤسسة في الحاجات المادية، وعليه يصبح مصدر العبودية مصدراً مادياً يتمثل في التفاوت الاقتصادي الذي يمد (أكبر وسيلة وجدت لاستغلال واستعباد الإنسان)(١٨٠). والعبيد .. إذن .. هم الطبقات والشرائح الاجتماعية التي تعجز عن توفير قوتها فتضحى عرضة للاستغلال من الطبقات الأقوى اقتصادياً واجتماعياً. ولذا، فالحربة الحقة _ عند دياب _ لا تتحقق في ظل الجوع، والخوف، والذل، والاحتقار، والمطاردة، إذ إن هذه المعوقات جميعاً تخطم هوية الإنسان الحقيقية (انظر المسرحية ص ٤٣). ولعل تعميق دياب الجذور الاجتماعية وللادية للعبودية يشير إلى أنه قد جعل الحرية ملابسة للوجود الإنساني الحق على نحو يكشف عن تأثره بماركس الذي (يطلق مفهوم الحرية إلى حد يجمله مرادةاً لمفهوم الإنسان (٤٩٠).

وأما موقف دياب من الحرية السياسية، فإنه يقوم على معاصر السلطة في اجتمع (انظر المسرحة ص ه 24)، فإنه يستمد السلطة في الجتمع (انظر المسرحة ص ه 24)، فإنه يستمد تصوره من التصورات الليبرالية التي ترى أن البشر علقوا جميماً يتمتع بالحقوق الطبيعية، فلما تكون الجتمع من هؤلاء الأفراد الأخرار قام على أساس عقد اجتماعي اقتضاهم أن يتنازلوا عن بعض حقوقهم الطبيعية - كالقضاء أن يتنازلوا عن بعض حقوقهم الطبيعية - كالقضاء أن يتنازلوا عن بعض حقوقهم الطبيعية - كالقضاء في قالم المنافقة التي تكفل لهم حقوقهم المذينة، أي حرباتهم السياسية والاجتماعية، فالسلطة تسمساحة (وأفراد الشعب طقوقهم المذينة على حرباتهم السياسية والاجتماعية، فالسلطة العامة (وأفراد الشعب الملين يسمهمون في تكوين الإرادة العامة (وأفراد الشعب الملين يسمهمون في تكوين الإرادة العامة الممثلة لسيادة

الأمة إنما يسهمون في تكوينها باعتبارهم أفراداً لهم صفة الإنسان فحسب، ولا يشترط فيهم أن يكونوا منتمين لطائفة ممينة أو فئة محددة أو تجمع ما، هم لجرد كونهم أقراداً في المحتمع - يغير وصف آخر - يسهمون في تكوين هذه الإرادة بالطرق السلمية التي تعتمد على الرأي)(٥٠٠). وإذا كان هذا العنصر الليبرالي في موقف دياب من الحربة السياسية قد جعله يرفض انتقال الحكم عن طريق الوراتة، وكـــذا يرفض أن تكون المؤامــرات والخدع سبيل التخلص من الخصوم وامتلاك السلطة (انظر المسرحية ص ٤٥)، فإنه قد بْجَلِّي أيضاً في تصور هياب ضرورة وجود تواب أو ممثلين للشعب يديرون شؤونه ويمارسون سلطانه على السلطة السياسية (انظر المسرحية ص ٢٤)، ويعد هذا التصور عنصراً من عناصر التطبيق العملي للتصور الليبرالي في ميدان الحياة السياسية(٥١). بينما استمد دياب صفات الحاكم، التي تتمثل في المنالة والحكمة، والإيمان بقضايا الأمة (أنظر المسرحية ص ٤٦) من الفكر السياسي الإسلامي القديم (٥٢). وحين أراد دياب أن يفسر غياب الحرية السياسية عن الجتمع، اهتم اهتماماً كبيراً بكشف دور سيف الذين (أحد قادة حراس صلاح الدين) هو وجنوده في كبت حرية الرأى (انظر المسرحية صفحات ٤١، ٥٤، ١٤٢، ١٤٦)، حيث بنا أن العنف هو سبيله الأمثل والأوحد لإمكات الخصوم، فالعنف هو الوسيلة التي تلجأ إليها الطبقة السائدة للحفاظ على سيادتها السياسية والاجتماعية، فالسلطة أو الدولة (نوع من التنظيم الخاص للقوة: إنها تنظيم للعنف من أجل قمع طبقة من الطبقات)(٥٢). وبدا أفاد دياب من النظرية الماركسية في الحرية السياسية والدولة؛ حيث أبرز المضمون الطبقي السائد للحرية السياسية، وأبان عن أن العنف هو الوسيلة التي تلجأ إليها السلطة السائدة أو الحاكمة للحفاظ على ميادتها.

إن موقف دياب من الحرية يقوم على عناصسر متجاورة استقاها دياب من الجّاهات فكرية مختلفة؟

من الممتزلة، والفكر السياسي العربي القديم، والفكر الليبرالي والنظرية الماركسية في الحرية السياسية. وكذا يقوم موقف دياب من حقيقة التاريخ على عناصر متجاورة ترتد إلى التصدورات التراثية، والهيجلية، والماركسية (⁽¹⁰⁾، وبذا لا يختلف عن موقفيه من المذالة والحرية.

لمله قد أصبح واضحاً أن التجاور الذي تبدى في نص (باب الفتوح) بين الشكلين البريختى والتراچيدى ليس إلا انمكاساً واضحاً لذلك التجاور الذي تقـوم عليه مواقف دياب من المنالة والحرية وحقيقة التاريخ. فالموقف والشكل متجادلان؛ ينتج كل منهسا الآخر ويشكله.

إن طبيعة التجريب في مسرح دياب لا تفسر إلا في ضوء الانتماء الطبقى لدياب والدور الاجتماعي لطبقته والتكوين الإيديولوچي لها، فدياب هو واحد من أبناء المرجوازية العسفيرة التي قادت المجتمع المصري في الخمسينيات والستينيات، والتي حملت عبء النهوض به، بداية من قيادتها ثورة يوليو وانتهاء بتحملها مهام التغيير السياسي والاجتماعي، وقد عكيت إيديولوچيا المرجوازية الصغيرة الوضع التاريخي لها، الطبقة، إذ المرجوازية الصغيرة الوضع التاريخي لها، الطبقة، إذ

برزت فيها محاولة الجمع بين عناصر متناقضة وقاليشاق، - أبرز وثيقة سياسية تمكس إيديولوجيا السلطة في الستينيات - يقرر بوضوح أنه لا يمكن تجاهل الصراع الحتمى بين الطبقات، ولكن ينبغى حله سلميا العراق تدويب الفوارق بين الطبقات (200). وبدا يؤسس التجاور بين تصور ماركسى - أو على الأقل تمود جدوره إلى الماركسية - وتصور أحر مثالى، لعله يرتد إلى التراث الديني. وكذلك، عكست المصارصة السياسية لسلطة البرجوازية الصغيرة، التجاور بين نظم سياسية يوليو، سلطة البرجوازية المنفرة، التجاور بين نظم سياسية الاشتراكية طريقاً لتغيير المجتمع وتطويره، كانت تقوم بإصلاحات تدعم رأسمالية الدولة وسيطرتها على مختلف جوانب التغيير الاقتصادى والاجتماعي.

ولعله قد اتضح أن دراسة التجريب في ضوء محاولة تلمس الملاقة بين شكل النص التجريبي ومواقف مبدعه الفكرية من ناحية، وبين النص والانتسماء الطبقي والتكوين الاجتماعي والإيديولوجي للمبدع من ناحية أخرى، قد يفضي إلى إدراك حقيقة التجريب عند جيل الستينات من كتاب المسرح المصرى.

الهوامش

- (١) انثلر: حياة جاسم محمد: الدواما العجربية في مصدر (١٩٧٠ ١٩٧٠) والتأثير الدوبي عليها، دار الأداب، بيرون ١٩٨٦، حيث قبد أن لدوفيق المحكم. ونعمان عادور وسعد الدين ومة وأشاره فرم إسهامات متعددة في تقديم الأدكال الصوريية في الدوة من ١٩٦٠, إلى ١٩٧٠.
 - (٢) انظر ؛ عبدالله العروى؛ مفهوم الإيديولوجها، الطبعة الرابعة، المركز الشاني العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ١٩٨٨ ، ص ٥٣.
 - (٣) بالبرجا سكون: الغزاما في القرن العشوين: ترجمة محمد فحمى: دار الكانب العربي للطباعة والنشر: القامرة، دون تاريخ، ص ٨٩٠.
 (٥) محمد داريدان الله حديدة إلى داريدان الإمام بالمراجعة التربيد بهذه و المحمد المراجعة القرن المراجعة الم
 - (٤) محمود دياب، ياب اللعترج، متورات والرة الإعلام العراقية، بلناد، ١٩٧٤ ، ص ٥٥. وسنشير إلى صفحات المسرحية دائعل متن العراصة تجنباً لإطالة الهوامش.
 (٥) باميرجا سكوين: الدواما في القرن المضرين، ص ٣٧.
- (٦) انظر: بارتوك بهرخت: دائرة الطياشير الطوقانية، ترجمة هبدالرحمن يدوى، روائع المسرح العالمي، القاهرة، دون تاريخ، ص ص ٧٦ ٧٨ وقارتها بـ ص ٥٥ في
 - ياب الفتوح. (٧) - إبراهيم حمادة: أقاق في المسرح العالمي، تلركز العربي للبحث والنشر، القلعرة، ١٩٨٠، ص ٩٥.
 - ۰۰ پرسیم حصانه: ۱۹۵۰ می المصرح ۱۹۵۰ می دار در العربی البحث وانتشر، القاهران، ۱۹۸۰ می ۹۰. /) فاشر بنجمان، بریخت، ترجمه أمیرة الزمن، المؤسسة العربیة للدراسات والنشر، بیروت، ۱۹۷۶، می ۱۲.
 - ۱۸۷ فاتر بتجمان: برپاچت: ترجمه اميرة الزمن، المؤسسة العربية للمراسات والنشر، بيروت، ٤
 ۱۹) المرجم السابق، ص ۳۰.

- (١٠) بارتبالد يريخت: قطرية المسوح الملحمي، ترجمة جميل تصيف، عالم للعرفة، بيروت، دول تاريخ، ص ١٧٤.
 - (١١) إيراهيم حمادة: آقاق في ألمسرح العالمي، ص ٥٨.
 - (١٢) بارتوك بريخت: فظرية المسوح الملحمي، ص ص ١٧٤ _ ١٢٥. (١٣) عبدالقادر القط: محمود دياب الكاتب المسرحي، مجلة دإبداعه، عدد أبرابر ١٩٨٤ ، ص ١٣.

 - (١٤) للرجم السابق، ص ١٣. (١٥) إرنيم حمادة، آفاق في للسرح العالى، ص ٥٧.
- (١٦) انظر: أمين العيوطي: المسرح السياسي، مبطة عالم الفكر، الجلد الرابع عشر، العدد الثالث، وزارة الإعلام، الكويت، مارس ١٩٨٤، ص ٨٤. وانظر أيضاً مصعالح الدراما اللحمية في معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، تأليف إيراهيم حمادة، ط ٢ ، دار المارف ١٩٨٥ ، ص ١٧٤ .
- (١٧) انظر خاليلاً مفصلاً لدور هاتين الشخصيتين في: هسرح محمود دياب، رساق ماجستير مقدمة إلى كلية الأداب، جامعة القامرة ١٩٩٤، وهي من إعداد سلمي
 - (١٨) عصام بهي: الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، البيئة الممية المامة للكتاب، ١٩٨٦ ، ص ٩٥.
 - (١٩) على الراعى: المسرح في الوطن العربي، عالم نشرات، العدد ٢٥، الجلس الوطني للثقافة والقنون والأدنب، الكريث، ١٩٨٠ ، ص ص ١٤٩ _ ١٥٠ . (۲۰) الرجع السابق، ص ۱۵۰.
- (۲۱) كتار: تديم معلا محمده عسرح محمود دياب، مبطة تالحياة للسرحية»، بمثل، قبراير ١٩٨٤، ص ١٣. وانظر: أحمد العشرى: باب الفتوح.. عشروع في تحقيق العدل، مجلة والبيان، المدد ٧٧٧، الكويت، ١٩٨٨ ، ص ٤٦. ولنظر أيضاً: سامح مهران؛ المسرح بين العرب وإسرائيل، الطبحة الأولى، تار سينا للنشر، القاهرة ١٩٩٢ .
 - (٢٢) انظر: بارتواد بريخت: لظرية المسرح الملحمي ص ٥٩، ٨٨.
 - (٢٣) بالبرجا كوين: اللواما في القرن العشرين ص ١٤٨.
 - (٢٤) انظر: محمود أمين العالم: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب، يبروت، ١٩٧٢ ، ص ٢٨٤.
- (٢٥) من أبرز هذه التأثيرات: بروز اللغة المباشرة التي يترسل بها دياب لتقديم أفكار الشخصيات الرئيسية واستخدام لغة شعرية تعدمد على التكثيف وبروز الإيقاع. انظر درساً مفصلاً لهذه التأثيرات عند سامي سليمان أحمد: عموج محمود دياب، ص ص 224 ـ 274 .
- (٢٦) محمود أمين المالم: الوجه والقناع ص ص ٢٨٣ ـ ٢٨٤ . وهو أول من قال يهذا الرأى لأنه كتب مقالته حين كانت للسرحية لاتوال مخطوطة لم تطبع ولم
 - (٣٧) انظر: جلال المشرى: ياب الفتوح هو الطريق إلى ياب النصر، مجلة الإذاعة والطيقزيون، ٢٧ ترقمبر ١٩٧٩، ص ٣١.
 - (٨٨) أحدد سنسوخ: قطايا المسرح المعرى، الهيئة العامة لتصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٥١.
 - (٢٩) تارجع البابق ص ١٦٤.
 - (٣٠) سامح مهرات: المسرح يين العرب وإسرائيل، ص ٤٢. (٣١) انظر المرجع السابق، ص ص ٦٥ ـ ٧٨ حيث حلل المؤلف تصوص: ياب القعوج وبلدى يا يلدى لرشاه رشدى وإنت اللي قتلت الوحق لعلي سالم.
 - (٣٢) شكري عياد: البطل في الأساطير والأدب، الطبعة الثانية، دار للمرفة، القاهرة، 1971 ص 197. (٣٣) فرزى فهمي: المفهوم التراچيدي والدراما الحديثة، العلمة الثانية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٨١.
 - (٣٤) كليقرطيج: المأساة، ترجمة عبدالواحد الوائرة، منشورات وزارة الإعلام العراقية، ضمن البنوء الأول من موسوعة المصطلح القامي، ١٩٨٧، ص ٧٠.
 - (٣٥) الرجع السابق ص ٧٩.
 - (٣٦) للرجع السابق ص ٧٩، وقطر ص ص ٧٩ .. ٨٠ حيث يحلل ليتمن وسائل الإيحاء بتهاية الأساد.
 - (٣٧) شكري عياد: البطل في الأساطير والأدب ص ٢٥.
 - (۲۸) المرجم السابق، ص ص ۲۵ ــ ۲۹.
- (٣٩) يقول سامح مهران وهو يصدد خليل طبيعة المأساة في ياب اللفوح إن دالوضعية الأساسية التي يبلأ بها فعل الدراما في باب الفتوح هو الانتصار الذي حققه صلاح الدين في حطين واسترداده لمدينة القدم. . المسرح بين العرب وإسرائيل ص ٢٧ . وهذه الوضعية – فيما ترى ـ ليست وضعية الحدث التراجيدي، لأن المحلث التراجيدي في المسرحية يتمثل وضعيته في مصير الفرد أو البطل (أسامة) بينما انتصار صلاح الدين في بدليته وتطوره، وحقيقته ونهايته، يمثل مادة المحلث
 - (10) فرزى فهمى: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ص ص ٨٧ ــ ٨٨.
- (٤١) يجدّر أن تلحظ أنه بيتما يقسم بريخت نصوص مسرحياته المثلة لمسرحه الملحمي إلى مشاهد أو لوحات متنوعة كما في (دائرة الطياشيو الفوقارية .. الأم شجاعة ، فإن دياياً قد قسم باب الفتوح إلى ثلاثة قصول مما قد يشهر - على المستوى الطاهرى - إلى أننا إزاء نص ذى حدث تقليدى. يبنها تنقسم القصول إلى عدد من المناهد المعلقة في الطول والقمر، وهناك بعض المشاهد التي لا ينص عليها دياب. فالتقسيم التقليدي يجاور إذك تقسيما أخر شبيها بتقسيم بريافت أنصوص مسرحيات، وإن كان دياب لا يجاري يريخت في ترقيم فلشاهد أو عنونتها.

- (٤٦) انظر: سامي سليمان أحمد: مسرح محمود دياب: س ص ٥٠٠ ــ ٤٥٧ جيث يحلل موقف دياب من العدالة. -
 - (٤٣) انظرة سيد قطب؛ العدالة الاجتماعية في الإسلام، الطبعة الثانية عشرة، عار الشروق، ١٩٨٩ ، ص ٩١.
- (٤٤) تنظر المرجع السمايق من ٩١، ٩٤، وتنظر أيضاً: إيراهم عبدالجيد البادان العمالة الاجتماعية تحت ضوء اللمين والفلسفة، الدار القومية للطباعة والدهر، ١٩٦٤م من ١٦.
 - (٤٥) حول معنى الحراك الاجتماعي انظر: معجم العلوم الاجتماعية، إشراف إيراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص ١٩٢١.
 - (٤٦) انظر: على سامى النشار: نشأة التفكير الفلسفي في الإمسلام، الجزء الأول، الطيعة الثامنة، دار المعارف، ١٩٨١، ص ٤٣٤.
 - (EV) انظر: محمد عمارة: المُعتزلة وقطية أخرية الإنسانية، الطبعة الثانية، دار الشروق، ١٩٨٨، ص ص ٧٣ .. ٧٨.
 - (٤٨) عبدالله الدروى: مقهوم الحرية، الطبعة الرابعة، المركز الثقافي الدربيء بيروت ... الدثر البيضاء، ١٩٨٨، ص ع٠٠. (٤٩) المرجع السابق، ص ٩٠.
 - (٥٠) يحى الجمل: الأنظمة السياسية للعاصرة، دار الشروان، ١٩٧٦ ، ص ص ١٣٧ _ ١٣٨ .
 - (۱۵) انظر المرجع السابق، ص ص ۱۶۱ ... ۱۶۲.
- حول سمأت الحاكم في انتظرات السياسية الإسلامية، تظرء محمد ضياء الدين الريس: النظريات السياسية الإسلامية، الطبعة السابعة، دار الدراث، القاهرة،
 ١٩٨١ ، ص ص ١٣٧ .. ١٠٠٠.
 - (٥٣) لينين: الدولة والتورة، ترجمة لطفي فطيم، الهيئة الصرية الدامة للتأليف والبشر، ١٩٧٠، ص ٣٤.
 - (45) انظر: مامی ملیمان أحماد، هسرح محمود دیاپ، ص ص ۱۸۳ ... ۲۰۲.
 - (٥٥) انظر: جمال عبدالناصر: الميطل الوطني، طبع عيدة الاستعلامات، القاهرة، دول تاريخ، ص ٦٢.



الطيب الصديقى أومسسرح المثيسل

سالم أكويندى *

«المسرح لذى أى شعب؛ ينمو ويتطور فى ظل عاداته، وهمومه ونوازعه، واضطراباته، أو تطوراته.

خالد محيي الدين عردوكي

وإن التمريفات الدرامية لايجب أن تتحرل إلى قضايا مطلقة؛ تصبح؛ بالتالي، عراقيل معوقة للتطور المضوى، بالقياس إلى العجرة والايكار والأشكال الجنيئة،

مارتن إسلن

. 1

إن ما يثير الانتباه، في خجربة الفنان المبدع الطيب المسديقي، هو ذلك الارتباط الوليق بين سيرته المذاتية، من سيث هي حياة خاصة، وحجربته المسرحية باعتبارها حجربة تنتمى لمحقل إبداعي له ضوابطه وقوانيته العامة، وتصبيراً فنيا يصدر عن وعي جمعي مشروط بواقع المتاذ مدارك، جامعة المرموك كلية التربية والفنون، قسم المتاذ مدارك، جامعة المرموك كلية التربية والفنون، قسم

وظروف بجد مبروها فيما يصوغ المجتمع من شروط، وضمن هذا الانتماء للإبداع؛ حيث يكون المبدع مبلورا لتجربة فنية تتميز بالفرادة إلا أن هذه التجربة ـ من حيث علاقة الانتماء تلك ـ تبقى حالة تمبير الفردى عن الجمعيم، انطلاقا من فعل التخيل الذى هو معل سيكولوجي يدل على الفرد ويعينه على أنه بخل من بخيات المتخيل في اللاوعى، وهنا يتم الالتفاء والانتماء بها ما هو خلال الفرد؛ وهي العلاقة نفسها التي يعبر بها ما هو خاص عما هو عام.

نستحضر هذا الترابط في الصلاقة بين الذاتي والمؤضوعي، كلما جرى الحديث عن مسرح الطيب الصينةي، الذي ليس مسرحا خاصاء كما قد يتبادر إلى المنوء بل إن علاقة النسب، هاته، ليست إلا تتبيجة لعلاقة الترابط بين السيرة الذاتية والمسرح، وقانونا عامًا لمسلم مسسرح الطيب العسديةي، الذي نعتناه بمسرح المشيب العديث يتمحدد نسب الاسم المسرح تمييزً لهذه التجربة، ومعنى التمييز هنا ليس إلا خصوصية مسرحية، أعنى خصوصية المغرب في تعدده وتنوهمه؛ حسيث فسيت البسرار، الأفسارقة، المسرب، الأسامون، الخار لها، صاحب التجربة، المسديقي، أن تمبّر عن جدورها المستلقة في المسرحية والماء عماحب التجربة، العسديقي، أن تمبّر عن جدورها المستلة في التحرب، عربة إلى أراد لها، صاحب التجربة، العسديقي، أن تمبّر عن جدورها المستلة في ساحب حاجرة، العمرية، العمرية العمرية،
بهذا التحديد، تتعرف مفهوم المسرح في تجربة الطيب الصديقي، وهو مفهوم لايخرج عن القوانين العامة لهذا المعتبار لايمكنه أن يصبح كذلك، إلا عندما يمتلج بما هو محلى وخاص للتعبير عن الوطنى ثم القومي، من خلال الفردى الذى هو حالة التخيل. وهنا، يكون مسمى البحث والدراسة مركزًا على ما يمتح المسرح معناه الأقصى، وبدل على جوهره أو انتصائه إلى المحصر الذى يوجد فيه، وهذا لايتم إلا بالإنصات إلى كل ما يحقق ماهيته وبصوغها. وفي عملية الإنصات كل ما يحقن ماهيته وبصوغها. وفي عملية الإنصات ألس المسرح مقسا؟

وما يستدعى دخول المسرح هو هذا التهيؤ الذى يشبه لحظة الانفسلات والانجملاب إلى واقع الطقس وهمسس نبضائه؛ حيث يرفد مخزون الذاكرة/ اللاوعى الذى ليس، في المحملة الأخيرة، إلا لحظة الإنسراق، وانفتاح الخيال على التجربة الإنسانية، وما المسرح إلا واحد من تجليات هذه التجربة.

هذه الإشارات تؤدي بنا إلى محاولة صياغة أسئلة التجربة المسرحية للطيب الصديقي، ومجرد صياغة هذه الأسئلة يعتبر في حد ذاته أحد المكنات التي تنطوى عليها، خاصة وأننا قد أشرنا إلى أنها بخربة الاندغام والافتتان والتماهي بالمسرح؛ حيث يكون الافتتان عتبة من عتبات الدخول إلى حياة خاصة هي سيرة صاحب التجربة نفسه. ولاتعنى السيرة هنا دسيرة غيرية، ، بل هي سيرة ذاتية، تتم روايتها بعفوية وطلاقة، كأنها وشم؛ إذ تجد تفاصيل هذه السيرة نفسها في التجربة المسرحية للطيب الصديقي، وهذا ما يؤكد علاقة الارتباط والاندغام بين اللحياتي، من حيث هو عجربة شخصية ذاتية ترتبط بالمبدع ألذى يصبح هنا علامة مسرحية ضمن تأسيس التجربة المسرحية نفسها، إن لم نقل إنها مقوم من مقوماتها. ومن جهة ثانية، الإعلان عن المسرح بوصفه بخربة ترتبط بالإنسان المبدع وتعبر تعبيرا خاصا عن ذاته، وفي هذا الأفق تأتى السمة التجريبية للمسرح، ونفهم معنى المسرح الذي يمبر عن التجربة الإنسانية، اأتيي لاتلغى عنه تاريخيته واشتراطاتها بالواقع الذي ينتج التجربة، مادام الإنسان المعبر عن تجربة هو صانعها وهو المؤثر فيها والمتأثر بهاء باعتبار هذه التجربة نفسها ــ أساسا ـ حدثا اجتماعيا، لأنه يحياها، وفي حدود هذه العلاقة بالذات نحاول مقاربة عجربة مسرح الطيب الصديقي، مقاربة سيريَّة. وهنا نفهم لماذا تكون السيرة الذاتية أقرب إلى التأثير الدرامي. فكيف اتبتت هذه التجربة؟ ثم ما الذي يتحكم في بلورة هذه التجربة وصياغتها؟ وأخيرا، ما الذي يكون ماهية التجربة؟

__£

ما سوف نقرم به لمشاربة بخمرية الطيب الصديقى المسرحية، هو التأويل لمقتطعات من حوارات واستجوابات ونصوص صادرة عنه؛ حيث تمثل هذه المقتطعات السيرة المالتية المفترضة للصديقى في هذه المقاربة، لأنها تتضمن

في أجوبتها فعلا جزءا وشذرات من سيرته الذاتية وهذا الجزء والشدر هو ما يعطينا حق اعتبارها افتراضا لسيرة ذاتية. وبذلك، فهي ممثلة كذلك لمسرح الشيل، الذي هو سياق انبناء التجربة المسرحية للطيب الصديقي.

المقتملع الأول من مداخلة يعنوان: دالموروث الشعبى في الفنون الاحتفالية، منشورة بمجلة دالآداب، البيروتية العسدد ٢/١ السنة ٣٥ بشاريخ يناير/ مسارس ١٩٨٧ صر٧٠:

أتذكر طفسالا ولد في شبيه جزيرة، في
مسبية صسفيرة على المحيط الأطلسي،
واكتشف، وهو لم يتجاوز السادسة من عمره
في افتتان هذا المالم المجيب... أتذكر أنه
أقسم أن يصبح في يوم ما جزءا من هذه
الشخصيات التي تخترف الخيال، هذا الطفل
يسمي...،١١٥.

Y_ 6

المقتطع الثاني عبارة عن جواب للإذاعة الوطنية ليلة الجمعة ١٣ أغسطس ٩٣ لبرنامج والريشة والقناع، الذي يشرف عليه محمد البوكيلي، والجواب نفسه كان قد أدلي به العليب المسديقي للكالب المغربي محممد عراف، الذي ضمعته دراسته المنشرة بمجلة والأقلام، المراقية المدد ٢ سنة ١٩٨٠ من ٧ و ٨٥ حيث جاء فيه

«ولد الطيب بن محمد بن سعيد الصديقى
سنة ١٩٣٧ بالصويرة من أب عالم وفقيه
ومفتى [كذا]، صاحب كتاب: «إيقاظ
السريرة في تاريخ الصويرة». رحل إلى اللار
البيضاء والتحق بإحدى منارسها الثانوية
الإسلامية ويقى فيها إلى أن بلغ السادسة
عشرة من عصره حيث أغراه المسؤولة في
الثانوية — الغرنسيون آنذاك — بمنحة للذهاب

إلى فرنسا ليقضى سنوات ثلاثاً للتدريب في التكوين المهنى ليتخرج فيها بمهمة العمل في اللاسلكي بالبريد، لكن، بعد استشارة والده في هذا الشأن، نصحه أن يتوقف عن الدراسة على الأقل سنة ليسرتاح، ويشقف نفسمه، وتأتى الصدف المواتية بإعلان في الجرائد المغربية، بأن هناك تدريبا على «الفنون المسرحية، ومن ضمنها فن الهندسة المسرحية فاختبارها هي بالذات، وإن لم يكن يعرف ذلك الفن الهندسي بوضموح ولا المسرح، وكان أول تدريب نظمته الشبيبة والرياضة سنة 1954 ، ليلتقي فيه بعناصر مهمة في المسرح المغرين: أحمد الطيب العلج ومحمد عقیقی .. ولم یکن من بینهم من کان پحسن اللغتين العربية والفرنسية إلا الصديقي، فاحتساره الأستباذ الفرنسي أندرى فوازان بمساعدة نوك لترجمة بعض الدروس النظرية في المسسرح...) . ـ في أول تدريب لفن الدراما في الممرورة (٢) ، بعدما تكونت أول فرقة محترفة (....) قام بدور حجا عوض المثل العربي الدغمي (٢)، والذي تخلي عنه يسبب المرض، بعدما كان الدور السند . للطيب الصديقي دورا ثانويا... ـ استدعى لتدريب في فرنسا بعدما نوّهت به الصحافة الفرنسية كأحسن ممثل من طرف Hubert Gignoux هوبير جينيو بمدينة (رين) إذ لم يكن ذهابه لدراسة المسرح كتشخيص، بل للواسة تقنيمات المسرح، حيث قمدمه Hubert Gignoux لجان فيلار والذى كان مديرا للمسرح الوطني الشعبي بفرنسا T.N.P)

Y ... \$

([... جامع الفناء مسسرح يتسجاوب مع حاجيات جمهور شعبي تلقائي، حياً، هذا المسترح أو لنقل هذه المستارح سناهمت وتساهم باستمرار في خلق، أو إعادة خلق مسمسرح وطنيء فكل أبحسائنا من سنة ١٩٦٥ مرتبطة بجامع الفناء منذ مسرحية وديوان سيدي عبدالرحمن الجذوب، سنة ١٩٦٥ إلى الملحمة التاريخية دنحز) التي أعددتاها خلال صيف ١٩٨٦ ، كل أبحاثنا حول النص أو في موضوع لعب المثلين، أو بصدد الإخراج أو الديكور أو الملايس، أو التوايم، يركيها جامع الفنا مسعها الأصلى وتعشير هذه العناصر أساسية لأى عملية إبداهية، تريد أن ترتوى من جذور شعبية كمنطلق لكل عجربة تهدف إلى أن عجمل من السرح وسيلة للقناء بالناس؛ (منجلة الآداب البيروتية مرجع سابق، عر٧٨).

-

تقتضى القراءة التأويلية التي نحن بصددها، الوقوف أولا على بعض الملاحظات التوضيحية؟ حيث تتمان هذه الملاحظات بطبيعة المقاطع التي نعتمدها؟ كمدونة السيرة اللغة المفترضة للطيب الصديقي، من خلال مسار تجربته المسرحية، على أساس أن هذه السيرة هي مسرح الطيب الصديقي الذي وسمناه بـ «مسرح المثيرة» بمعنى أن السيرة ليست إلا التاريخ الشخصى الذي يتماطع مع المنيزة أخرى، هي هنا تاريخ الشخصى الذي يتماطع مع الثقافة المغربية، المبير عنها بالإبناع المسرحي الذي هو وسيط شكلي، استطاع من خميلاله الفنان الطيب الصديقي أن يحول تجربته الوجودية إلى معطى ثابت. وهذا التغييت هو ما يجغل تلقى هذه التجربة مفترعا للأجيال المقادمة، ويجعله عملية شكرة.

ثانيا: هذه المقاطع هي مقاطع مروية، مما يجعلها _ من منظور علم السرد المروى _ تمثل محتوى السرد.

ثالثا: طريقة إيسال المروى – وهو الذى يهمنا هنا من حيث الممتوى – يأتينا بواسطة راو آخر، وهذه التقنية في الروانة هي تفسيها التي تصادفها في مقامات بديم الرمان بن هشام، وأبو زيد عن أبى دلف. ثما يجعل هذه السيرة تكتسى صفقة التخفى، أو كما يقول فيليب لوجون الماله المتكلم هو ضسمير الآخر، وهذه التقنية هي ما يعنى إمكان التنخيص، ولمل هذه التقنية في الحكى هي ما عمله بعل الطيب الصديقي لايتوجه إلى دراسة التنخيص في معاهد الغرب، بل يتوجه إلى ساحة جامع الغنا بمراكش طلى أله مكتبة وطنية، وجعله يتمثل المقامات بوصفها طلى المرونا موحيا،

رايما: المقاطع المكتوبة، وهي المقطع الأول والثالث، من هذه السلسلة تتراوح بين الحكى المتخفى وراء ضمير الغائب؛ أى المتحدث عنه، خاصة المقطع الأول. والأمر هنا يتعلق بهساحب السيرة. أسا المقطع الشالث، وهو الأخير في هذه السيرة، فإنه يتم بضمير المتكلم؛ لأن الهتوى هو البرنامج المسرحي في مشروع السيرة؛ أي أنه يتحدث عن الوجه الثاني من السيرة أي عما عيل إليه، بل هو موجد السيرة نفسها: المسرح الوطني الشميى، والمسكوت عنه في هذا المقطع هو صاحب السيرة.

_ ٦

بعد هذه الملاحظات التوضيحية في كيفية رواية السيرة المائية للطيب الصديقي، نتقدم في قراءتنا التأويلية من الاضراضات التالية:

1...1

نفترض أن الملاقة المشار إليها في السيرة الذائية للمبدع والتجربته المسرحية، حيث تكون أمام مسرح الثيل، وقائمة على الوجود الإنساني المشروط بلحظة

تاريخية معينة، ويإطار اجتماعي يحدد شروط هذا الوجود وآفاقه* عيث الانكون هناك أية أولوية مسبقة في عملية المموقة بالأن كالا من الذاتي والموضوعي يكون في حالة المعرفة بالأن كالا من الذاتي والموضوعي يكون في حالة والتاريخية، التي فيها المعارضة، وهذه المعارضة، هنا؛ هي المعرفة، بهذا استطيع تلمس هذه المعلاقة بين السيرة المعرفة والمحربية المعربية المعيب العمديقية، وبالتالي تعديل تصورنا لطبيعة هذه التجمية التي تتنصى للفن من حيث هو معرفة وإدراك.

7_Y

نفترض أثناء في هذه المقاطع التي هي مقاطع من سيرة ذاتية، أمام مروى، وقد رأينا أنه محتوى السيرة، حيث لاحظنا أنه يروى عن طريق راو أخير. وهذا أسلوب يتضمن المزيد من الإثارة والتشويق، إلا أنه يعطي إمكانا أكثر لقابلية النسخيص، وهذا ما سيقت الإشارة إليه يقرب السيرة المانية، من التأثير اللوامي، إلا أن السيرة بقرب المثالية المروية عنا إحالة، في المقام الأول، للإجابة عن سؤال يتعلق بموضوع التجوية للسرحية للطيب الصديقة، كأنه يرى أو يستلهم هذا الجواب من سيرته الطابية.

4-4

ربط سبب الاهتمام بالمسرع، والافتتان به، بالمسادقة؛ وهى مصادفة خيلنا كذلك إلى نوع من الانقلات من النية والقصد، بل هى مصادفة خيل إلى تلبية نناء واجب، كأن هذا النداء، يلح فى الوقاء بالنلر، ونمود هنا لذلك الطفل الذى كنان في سن السادسة، وأقسم أن يصبح فى يوم ما جزءا من شخصيات ساحة جامع الفنا التى هى المسرح الوطني.

المصادفة، إذن، هي حالة النباس بين الرغبة والمنع، الرغبة من حيث هي طموح ذاتي وندر يقتضيه الواجب الملوى للوطن، وهنا همنصر الإوادة المعلوية بوصفها مضادقة لتلبية الدعوة على شكل استسلام، وهو استسلام

مزدوج، يأمى متدرجا من الأب للابن والمائلة كلها، يوسبح المسرح هنا ليس مسرح الشيل، يل هو شجرة النسب؛ حيث نعطى للمسرح بعده الثقافى، باعتباره قيمة ثقافية وحضارية، وقد سبقت الإضارة في إدراجه توحا من للمرقة في عملية الإدارك. أما الاستسلام، فهو إعلان للنحول في التجبرة المسرحية رغم وجود ما يبدو إعلان للنحول في التجبرة المسرحية رغم وجود ما يبدو وصاحب كتاب (إيقافة الأسرة)، حيث يكون سب هذا وصاحب كتاب (إيقافة الأخر، الذي هو المستعمر، ونلاحظ في جلل الرغبة والمنع هذا، لحظتين من عمر صاحب السيرة: الشار في سن السادسة، والامتشارة في من السادسة عشرة، ومن هذا الجدل يأتي مبهر المغامرة الذي هو كذلك وليد الصدفة:

إعلان الجرائد عن تدريب في فنون المسرح، وفي فترة الخذت للراحة، وهي سنة التثقيف والتكوين الذانيين، كأتها فسحة للقفز خطوة بانجاه الوفاء بالنذرء الذي ليس إلا الرغبية الجموح. وهنا نلاحظ أن هذه الخطوة تتم بمنطق التثقيف والتكوين نفسه احيث يكون الاختيار هو الهندسة المسرحية وما يمكن أن يوحيه مصطلح وهندسته من معانى البناء، وعملية البناء دلالة صريحة على معانيها التي تؤخذ في شرطها التاريخي: مشارف الاستقلال/ استقلال المغرب (٥) ﴿ إِذْ تَكُونُ تَلْبِيةُ الدعوة هي استسلام لواجب تفرضه المرحلة التي سيدخلها المفرب، هي مرحلة البناء وإصادة البناء. وهنا يلتمقي استسلام الأب الممانع، واستسلام الابن للوفاء بالتذرء وهو التقاء بين الديني والوطنيء أليس الأب فقيها وعالماء حيث تكون الصيغة المالائمة لهذا الالتقاء هي السلفية الوطنية، ثم أليس المسرح قيمة القافية وحصارية، عما يجعله أقرب إلى عالم الأبا؟.

4...4

هذا الافتراض يرجع بنا إلى الافتراض السنابي، وهو شرط الضمانة للدخول في الشجرية؛ حيث لايتم

الاستسلام - الذي يمثل الوقاء بالدفر، إضافة إلى كونه يرقى لدى الأب إلى حد الواجب - إلا من باب التسليم بالأمر الواقع، بل لاستلاك أمر هذا المنحول الذي هو هنا مفتاحه، فضلا عن الرغبة في ذلك؛ إذ يكون هذا الامتلاك هو لفة الذاعى، وتسبح اللغة هنا إطارا للميش الامتلاك هو لفة الذاعى، وتسبح اللغة هنا إطارا للميش من لحظة وعي الإنسان الذي يحقق وجوده، من خلال فهم التاريخ والفن حسب هذا الوعى، كما أن اللغة هي كننا في الوجود!

وفى هذا الإطار الواضع، شهد الصدفة مرة أخرى تلعب دورها، والمفهوم الذى تعليه للصدقة هنا هو كونها حالة من حالات الفهم، البشرى للظراهر***،

والظاهرة التي أسامنا هي مجسوبة المبسدع العليب الصديقى، وقد رأينا أنها لاتخرج عن كونها تجربة حياة، وفي المثال الآتي سيتضع دور الصدفة:

افى أول تدريب لفن الدواما بالمممورة، يمد ما تكونت أول فرقة محترفة... قام بدور جحاء والذى كان يقوم به الممثل العربي الدغمى، حيث جاء هذا التمويض بعد مرض هذا الأخير....»

وفى المقطع الثانى تجد دور الصدقة متمثلا فى كونه الوحيد الذى كان يوصن اللغتين: العربية والفرنسية، وفى المقطع نفسه تجد أن صدفة لمب دور جحاء وصدفة كونه الوحيد فيمن يحسن اللغة الفرنسية ستكون سببا فى تقديمه من طرف هوبير HUBERT لجان فيلار مدير المساسر الوطنى الشمى بفرنسا.

إذن النفر والممائمة والصدفة لعبت جميعها دورها الأساسي في صوغ هذه التجربة المسرحية، بل هي أدوار التجربة ومراحلها، التي أنت كمتبات لدخول رحاب المقدس، الذي هو المسرح والمسرح بمعناه العام، حيث سنركز هنا على الخشبة؛ بيت التقاء الأرواح في دالمشاء الأخيرة "الم انطلاقا من نقطة بشبه جزيرة على الخيط

٥_ ٦

نعود إلى ممانعة الأب: التي تصبح ـ بعد تبيّن النار والصدفة بوصفهما لحظتين فاصلتين وحاسمتين، مؤثرة في خوض التجربة التي هي حياة : صببي في السادسة من عمره، يحسم في لحظة انبهار بنار نفسه للخيال، وفتي يافع في سن السادسة عشرة يحظى بما تمن عليه الصدفة كلحظة إشراق، لإبراز الظاهرة رغم الممانعة التي هي ذريعة لحمل الأب للانفتاح على ثقافة الآخر، والتي ستصبح هي ثقافة المثيل. والآب هنا ليس إلا ذلك الفقيه والعالم صاحب كتاب والإيقاظ؛، والإيقاظ يتعلق بالسريرة التي يرتبط بها معنى الاستشارة التي لم يمهلها النلر. بل عجل بها وعجل في الوقت نفسه بوجود مسرح المثيل الذي هو مسرح الطيب الصديقي، الذي سيرتبط بالتوجيه العام للثقافة المغربية، وإلا ما معنى أن تظل ثمانية قرون من التمرين اليومي لخمسة وعشرين مسرحا في ساحة جامع الفنا(٩) وهي مكان النذر الأول، وهذا الارتباط بين وجود مسرح المثيل وذريعة الأب، التي تجدها في التقاء ممانعة هذا الفقيه السلفي، بما ارتبطت به السلفية المغربية بوصفها تياراً في الحركة الوطنية، حيث باركت هذه الحركة المسرح وانخرطت فيمه، وهذا على الأقل ما يطلعنا عليه تاريخ المسرح المغربي في ارتباطه بمدارس النهضة، وهي مدارس أنشأتها الحركة الوطنية، وفي ارتباطه بمحاولة محو كل ما يتم تعلمه في الغرب/ فرنسا؛ حيث يكون التعلم/ التكوين ذا بعد تقنى محض، وليس التشخيص المرتبط بالجسد والكيان المسكون بشطح دائم، ثم أليس الجسد هو مكان العبادة، بامستياز: الوضوء، الركوع، السجرد....؟

وعملية المحو ونسيان ما تعلمه، هي وصية جان فيلار الأخيرة للطيب الصديقي. إلا أن الطيب الصديقي يفضل

أن يرويها لنا بلسان علم آخر من أعلام المسرح الفرنسي، هو جاك كوبو الذي يعتبر المسرح قائما على الراوى، ويدعم قوله هذا بالإحالة إلى الفتان دى لاكروا، الذي سبق له أن رسم لوحات لوجوه مغربية وجزائرية وتونسية في زيارة لشمال أفريقيا. ولمل هذه الإحالة تربد إيراز الاكتشاف السابق لفرجات جامع الفنان، وأهمية الشخصية الوطنية التي لم نتبه لها نعن أبناءها.

" - " - " الافتراض الأخير نصل فيه إلى تأويل فتوى الأب بشخصصيص سنة للراحة، للتأمل، ثم للتكوين والتنقيف، أى الامتلاء، ثم وصية جان فيلار في لحظة وداعه الطبب الصديقي بعد انتجاء فيتر التكوين والامتلاء، جاءت بعد سنوات من سنة التأمل والتكوين والامتلاء، المؤرب جان فيلار هائه يركز فيها على النسيان، بما هو المؤرب ما يكفى من الامتلاء، وهذا ما دعت إليه فتوى للغرب ما يكفى من الامتلاء، وهذا ما دعت إليه فتوى هذه الدعبوات إلى اللاتيفات لما يجرى حولنا؟ وهنا هذه الدعبوات إلى الالتيفات لما يجرى حولنا؟ وهنا شخصري حكاية الحكيم العسيني مع أبناله الشلالة، في متابرها مرتبة أخرى في تأويل مسرح المثيل.

تقول الحكاية: كان لحكيم صينى ثلاثة أبناء ذكورة وأراد اختبارهم أيهم أصلح لاتتمائه على أسرار المهنة، فناداهم كل واحد على حدة، حيث كان يعرض عليه جرة، ويطلب منه صيائتها، والاعتناء بها مدة أمبوع، وفي نهاية الأسبوع يرجع إليه الجرة أحسن نما أحسالها له الأب، حتى كان دور الابن الشالت الذي ما أن تسلم الجرة واستمع لشروط الأب، حتى نظر إليها جيدا فوجدها هي الجرة نفسها التي تسلمها أخواه، فرقمها إلى أعلى ورماها فالكسرت، عدها ابتسم الأب، وقال: أنت من سألفته أسرار الحكمة،

_٧

نفترض أن المدة التي استفرقها الطيب الصديقي في التكوين والتـأمل، والتي هي فـــّــرة «التـريص»، حـيث

يستغرب بطريقة مسرحية من استعماله هذه اللفظة (الحوار الإذاعي(١٠٠)، ومعنى التربص فيه عجين الفرص؛ بعد الاستعداد والتهيؤ، وقد رأينا أنه تهيؤ ينطوى على نوع من الهيبة والخشوع للدخول في مجربة، وهذا ما يجعل الدهشة والتعجب يتبادران إلى الذهن، كلما نطق بلفظ والتربص، ، ؛ إذ هو لفظ دال على حالة شعورية لما هو مقبل عليه بعد هذا التداعي في الاستطراد. نعود إلى الفترة التي استغرقها الطيب الصديقي في التهيؤ، وهي عشر سنوات من سنة ١٩٥٤ إلى ١٩٦٤ ، باعتبار أن مسرح المثيل، لم يكن إلا في حدود سنة ١٩٦٥، وهنا تعود إلى المقطع الثالث من السيرة الذاتية، وهذا المقطع _ فيما نرى _ حافل بما اعتبرناه، نذراً، وهذه التجربة هي تجربة المسرح الوطني الشعبي، حيث سنلاحظ أن ما سيليها هو مجرد تنويع للتشخيص المفريي، والديكور، والملايس، وطريقة الإلقاء، كما أن سنة ١٩٦٤ هي سنة تكسير جرة جان فيلار بكل تبماتها وهنا يلتقي ذو اللسانين _ أو كما ينعته عبدالكبير الخطيبي في كتابة دعشق اللسانين Amour Bilingue أو عاشق اللسانين) ... بلحظتي المسانعة والرغبة، إذ ينسفي أي ممعنى للفرانكوفونية قيما يبدعه الطيب الصديقي، بل هو انفلات من اللغة التي رأينا أنها هي التجلي للعالم على حد قول هيدجر؛ حيث تكون اللغة هي التي تتكلم من خلال الإنسان، وبذلك ينفتح الإنسان على العالم خلال اللغة وبها، وهذا على الأقل ما محمله مسرحية (خلقنا لنتفاهم)(۱۱)

 $-\Lambda$

وفي معنى تكسير الجرة، نعود إلى إعلان الجرائد الوطنية منة ١٩٥٤ عن تدريب الفنون المسرحية، وخصوصا فن الهندمة المسرحية. وقد كان هذا التدريب غتم إشراف أندرى فوازان Andre Voisin ، الذي نجد حقى دراسة بعنوان وغزارب المسرح الشعرى في المغرب،

*** _ يقترح نموذجا منالقا للهندمة المسرحية والكتابة المسرحية، بها يساير معطيات تجارب المسرح الشعبى بالمفرب، وهو لا يوعز عدم التجاوب معه إلى مشكلة اللغة بل يرمطه بقصور المفاربة للمصدر الذى يحمل إليهم (۱۲)

_ ٩

وتعليقا على هذا الاستشهاد، نسوق تصريحا للطيب، الصديقي يبرز فيه معنى النسيان والمحو، والتوجه تحو الامتلاك، كما أن هذا التصريح يظهر طريقة اشتغاله المسرحي وكيف يتصور قيام مسرح وطني، إذ لن تكون هذا، الوطنية إلا منطلقا نحو القرمية وبالتالي العالمية، الشيء الذي يجمل المسرح بالفعل مرتبطا بالتجربة الثيء الذي يجمل المسرح بالفعل مرتبطا بالتجربة الإنسانية، وفي هذا الصدد يقول الطيب الصديقي :

انهد أن تؤسس جمعا مسرحيا يعيش من أجل المسرح مستقياطاته الحيوية من اتصالاته الشعبية في الثقافة للمنشطين والثباب اللين للمصميم هصوم خصدة ثقافة الوطن، وإرادة التضمية روحا وجمساة من أجل المسرح، يتم تكوينهم على جمع المستويات بانتظام، ولهدا الفرص لابد من منظورين؛ هما المؤوس في التقاليد الشعبية والانفتاح على السبادل مع الحارج ... ولا يمكن للمغرب أن يكون بلداً مستورداً للتقافة فقط، إذ من المختم عليه أن يظهر ويفرض ثقافته في كل مكان، حيث تتصادم الثقافات الوطنية، على أن يتم ذلك وبسائله الخاصة (١٢٠).

إذن إذا كنان أقدرى فوازان قد أثبت تجربة المسرح الشعبى بالمغرب واعتباره مرجعا لكل معايير مسرحية أعرى، فإن الطيب الصديقي ذهب بعيدا في ترسيخ هذا المسرح وإعطائه محتواه الوطنى والقومي والإنساني العام من تاريخية التجربة الثقافية بالمغرب، ولم يتأت هذا إلا يوازعين كما أسلفنا القول، وإزع الأب الممانع في رغبة وطموح، وحمل الابن على اكتشاف المسارح الوطنية للمعينة بساحة جامع الفناء ووازع الصدفة التي لعبت دروها في إبات مسار تجربة مسرحية هي _ أخر الأمر سار سورة ذاتية، حيث كان مقمول تأثيرها الدرامي لصاحب السيرة ذاتية، حيث كان مقمول تأثيرها الدرامي لصاحب السيرة ذاتية، حيث كان مقمول تأثيرها الدرامي

-1.

بعد هذا التحديد تتماءل مرة أخرى عن علاقة الطيب الصديقى بساحة جامع الفناء هذه العلاقة التي تتمكس على أعصاله السرحية كأنها وشم على جشده بما هو جسد مسرح الشول، وفي هذا المنحى تجدد ويُكد هذه الملاقة مرة أخرى (١٤٠) وبالضبط في تقديمه لمسرحية المدامات السبع)(١٥٠) حيث يعتبر هذا التقديم بمثابة سيرته الذاتية المتمثلة في شخصية يونس الراوية، وهذا الاسم ينحت يقدسية تامة: ارتباطه ينبي الله يونس من جهة، وبما مثله هذه الشخصية المقدسة في المتخيل حيث يعتبر هذا الشعبى (قصته مع الحوت والبحر)؛ الشعر الذي يضفى عليه بعنا أسطوريا.

كما أن الوجدان الشعبي يضيف إلى هذه القصة الكثير، ولعل هذا الترابط بين القدسية والأسطورية، جزء تما يفرضه الدور الذي تلعبه الأساطير في العالم، إذ دونها سيصبح العالم في ضبحر(١٧٠).

الإحالات والموابش.

١ - المدينة الصغيرة هي مدينة الصويرة على الحيط الأطلسي، وتبعد عن مدينة مراكش بـ ١٧٠ كليو متراء

٧ ـ المعمورة غابة توجد قرب منهنة الرياط، ووجد بهما المركز النوطن المشتبل، أقتابع أويزاه الشبية والبراطة، حيث تنظم التعذيب التكويهة تمي المسرح. وقد ارتبط اسم هذه الغابة دالمعمورة بماسم المرقة الرطنية للمسرح التي تعرف بـ دفرقة المعمورة وقد حلت هذه المفرقة سنة ١٩٧٤.

- ٣_ العربي الدغمي من الممثلين المسرحيين الأوائل بالمغرب، وقد توقى (رحمه الله) منة ١٩٩٤ بالرياط.
- ٤ _ جان فيلار، بالإضافة إلى كونه مديرا للمسرح الوطني الشعبي الفرنسي، فإنه من مؤسسي مهرجان افييون المسرحي، كما أن له مساهمة كبيرة في علاقة علاقة الجمهور بالمسرح في فرنساء الشئ الذي ساعد على تقادم تموذج عملي ومتقدم للجماعات الهلية بفرنسا وللمقاولات للسرحية والتي تسمي إليها مجموعة من المطلبية للسرحيين الخترفين؛ حيث أقادت هذه الخبرة في توعية المروض المسرحية للقدمة، وذلك تبعا لتوعية الجمهور الفرنسيء الذي لم يعد ذلك الجمهور الذي اعتاد ارتباد الفرجات العامة، ويتمثل هذا الإجراء في وتسميرة؛ العروض المسرحية ونوعية التعاقنات بين الشركات المسرحية والجماعات الحلية المشرقة على هذه المسارح. وتتويجا لهذا الجهود كان السمى إلى التفكير في إقامة مهرجان الينيون بضواحي حي باريس.
- وتتمثل بخربة الطيب الصنيقي في مضمار استقطاب الجمهور للمسرح، في بداية إدارته للمسرح العمالي التابع للاتحاد للغربي للشئل، بعدها إدارة للسرح البلبي بالشار البيضاء. كانت تشرف عليه الجماعة الحضرية لهذه المدينة آنذك (١٩٦٥ إلى ١٩٧٦). ومحلال هذه الفترة، كان مشروع دمسرح الناس، الملى ارتأى له خيمة متقلة لتقديم عروض مسرحية في المواسم والأسواق؛ حيث كان التقكير كذلك في تنظيم المهوجان المسرحي والجزيرة، بمدينة الصويرة.
 - ه .. ثم استقلال المغرب سنة ١٩٥٩ . " _ مسرحية (محلل مشاء le diner de Gal'a) للطيب المديقي، وفيها يحكي عن هذم المسرح البلدي بالدار البيضاء.
- ٧_ مسرحية الشاهات السبح هي عبارة عن سيرة ذاتية للطيب الصديقي والمتعللة في شخصية يونس الراوية، ويعتمد في كتابة هذه المسرحية على المائية عشرا مطرا ولم يقدم منها إلا تلالة عشر مطرا .
 - ٨. يمكننا اعتبار مسرحية الشامات السبع سيرة ذائية للطيب الصديقي.
- ٩ ـ ساحة جامع الفناء ساحة عمومية توجد وسط مدينة مراكش، وتعرف بوجود مجموعة من العظفات! العلاقي، تقدم بها دفرجات، مخطافة بحيث نمثل كل حاقة فرجة تتممي لإحدى القبائل المغربية، ويبلغ عدد الحلقات في البرم أكثر من عشرين حلقة، الأمر الذي يتبح أكثر من عشرين فرجة نقدم في مسارح دائرية بالهواء الطلق. وهذه الاستمارة هي التي يستوحيها الطيب الصديقي في حثيث عن هذه الساحة، حيث يسميها في تقديمه لمسرحة الشامات السبع بـ 4مسرح الشارع؛
 - ١٠ _ موار إذاعي في برنامج المهشة والقناع، يته الإذاعة الرمانية بالرباط ليلة الجمعة ١٢ أضطس ١٩٩٣.
 - ١١ ... مسرحية خلقنا لتتفاهم للطيب الصديقي قدمها سنة 1993 باللغة الفرنسية.
 - ١٧ _ أندرى فوازان؛ عمارب المسرح الشميي في المفرب ـ ص 49.
- le Lieu thératral tans la société moderne éditions du centre national de la recherche scientifique "a PARIS 1988. ١٣ _ الطيب الصديقي، مجلة الزمان المفريي عدد ٧١٦ السنة الثالثة، ربيم سنة ١٩٨١ ص ٨٤.
 - ١٤ ... المرة الأولى كانت في الإجابات التي قدمها عن أسقلة محاورية، وهله المرة قدمها على أنها معلومات في تقديم مسرحية الشاهات السبح.
 - ١٥ .. انظر مسرحية الشامات السبع للطيب الصديقي، ص ٨ وما بعدها.
 - * ... نصر حامد أبر زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص ٤٣.
 - الطبعة الثانية أيلول ١٩٩٧ ، للركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. e من كيث سايمتن: العقرية والإباداع والقيادة، ص ٢٠١، كتاب عالم للمرقة الكريت، عند ١٧٦ يتاريخ غشت ١٩٩٣، ترجمة د. شاكر عبد الهيد،
 - ١٦ _ مسرحية الشامات السبع، ص ١٠.
- le lieu théfitral dans la société moderne éditions C.N.R.S. PARIS 1988 p. 83.
- *** _ تعتبر كل الأجمال التي قدمها الطب الصديقي منذ سنة 1954 إلى سنة 1964، أعمالا مقتبــة أو مترجمة؛ حيث عمل فيها أولا ممثلاً أو مغرجا وسينوغرانيا، وليم يستقل بتجريته المسرحية يوصفه مؤلفا ومخرجا وتثلا وميتوغرافيا إلا بعد أن أصبح مدوا للمسرح البلدي باللغر البيضاء سنة 1965، وهي الفترة التي يسميها
 - يفترة البحث في التمثيل والأداء والديكور والملابس والفضاء للسرحي الذي يستمد مقوماته من التقاليد الشعبية في فتون الفرجة الموسوة عنده يفتون الاحتفال، على غرار ما ذهب إليه يوسف إدريس في الفوافير وعبد الرحمن عرتوس على مستوى أخر
 - لراجع
 - المكان المسوحي في المجتمع الحديث، مجموعة من المؤلفين منشورات المركز الوطني الفرنسي للبحث العلمي باريس ١٩٨٨.
 - أ- الشامات السبع، مسرحية للطيب الصديقي، منشورات إبديف منة ١٩٩١ الدار البيضاء.
 - ... مجلة الأداب البيرونية، عدد ٧/١، يناير / مارس السنة ٣٥ سنة ١٩٨٧. ب مجلة الأقلام العراقية، عدد ١ سنة ١٩٨٠.

مســرح سـعد الله ونوس

نفری صالح *

إلى معد الله ونوس في محنة مرضه

_1

يقدم مسنح سعدالله ونوس مثالا على الانتقال من مسسح الأفكار إلى المسرح التعليمي الذي يضع هدفا أساسيا له: يعمل في إشراك الجمهور في الفعل الماثل على الخشية. ولا يعني هذا أن عملية تطور الكتابة المسرحي السوري قد اتخذت خطا المسرحية لدى الكاتب المسرحي السوري قد اتخذت خطا للعراءة إلى مسرح بعملية الانتقال من مسرح يصلح للقراءة إلى مسرح تعد فيه الرؤية الإخراجية، وحركة المخطين على المسرح، والمشاركة المفعلية التي يسهم بها الجمهور، جزءا لا يتجزأ عا يقصد المؤلف المسرحي أن المجمهور، جزءا لا يتجزأ عا يقصد المؤلف المسرحي أن المسرحيات على سعد الله ونوس و كذلك معرفت المسرحيات على سعد الله ونوس و كذلك معرفته في النوع المسرحي من ناحظ في النوع المسرحي من منان في مسد الله ونوس و تعرف ناحظ في النوع المسرحيات العرب مشكل مسرحيات، ونحن ناحظ في

أحماله الأولى التى تمثلت في المسرحيات القصيرة، التي نشرها فيما بعد في كتابين النين (مأساة بالع الديس الفقير ومسرحيات أولى) و (فصد الدم ومسرحيات ثانية)، اهتماما بتوضيح بعض الأفكار الفلسفية التي تقدرت إليه من قراءاته الوجودية، بصورة أساسية، حول معنى الوجود الإنساني وطبيعة السلطة، وهي أفكار ستتكرر في أحماله التالية عملا بعد عمل، رغم اختلاف الصيغ وطرق التعبير عن هذه الأفكار من خلال بناء الشخصيات والتقنيات المسرحية التي استخدمها.

لقد كتب سعدالله ونوس مسرحياته القصيرة في السنوات الأولى من الستينيات، أى قبل نشوب حرب يونير (حزيران) عام ١٩٦٧، ولم يكن حتى ذلك العين قد ذهب إلى الدراسة في فرنسا أو اطلع بعد على مسرح بريخت الملحمى الذى كان له أعمق التأثير على نظريته في المسرح، ورؤيته دور المشاهدين والعلاقة التي تربط الخنية بالصالة، وكذلك على بعض نصومه الأساسية

* ناقد مسرحي، الأردن.

التى كتبها فيما بعد. وهو يشير في حوار أجراه ممه الناقد المسرحي فؤاد دوارة إلى أنه حين كتب مسرحياته القصيرة كان يكتب ومسرحيات للقراءة، وأنه ظل فترة طويلة يكتب مسرحيات وليس في ذهنه وأى تصور الخشية المسرحيات وليس في ذهنه وأى تصور المذية يمكن أن تمثل على الخشية عبر إعادة صياغة ومي المشاهد وتقديم رأية إخراجية تناسب مسرحيات ووس القصيرة، التى كتبت من أجل توضيح مجموعة أقصد للك الأفكار التى تناول معنى الإنسان وطبيعة التحكمية المحالات التي تبط ما يين البشر والعليمة التحكمية المحالات الذي تبط ما يين البشر والعليمة التحكمية مسيطرة في أعمال ونوس المسرحية، وصولاً إلى الممل مسيطرة في أعمال ونوس المسرحية، وصولاً إلى الممل مسيطرة في أعمال ونوس المسرحية، وصولاً إلى الممل الأخير الذي كتبه (طقوس الإشارة والعجولات).

تقوم مسرحية (باثم الدبس الفقير)(٢) على فكرة أساسية هي دأن طبيعة المؤسسة الأمنية طبيعة جوهرية، لاتتغير , غم تغير الظروف والأحوال. ويبدو بناء الحدث المسرحي مبوظفاً لخنمة هذه الفكرة. إن ونوس، رغم حداثة بخربته في الكتابة المسرحية، يستطيع في هذا العمل المسرحي القصير أن يقدم عملاً مشوقاً قادراً على جعل المشاهد يتحد مع شخصية بائع الدبس الغقير . دخضور؛ والتعاطف معه. إن خضور الذي يَبَيِّع العبس وينتظر أن تضم زوجمه مولودا جمديداً يقع في حبسالل الخبرين الباحثين عن فرائس جديدة، رغم أنه شخص لا تعنيه السياسة ولا يهمه في هذه الدنيا إلا الحصول على رزق عياله. وتضم المسرحية، بالإضافة إلى شخصية خضور، شخصيات المخبرين متغيرة الأسماء والمتطابقة في الوظيفة، كما تضم جوقة من التماثيل التي تقوم بوظيفة الكورس في المسرح اليوناني، منبهة الجمهور إلى المعنى الذي تفيد به الأحداث.

شخصية خضور الساذجة تنسحب بعد سجها للمرة الثانية إلى الداخل شيئا فشيئاء ولكن الحذر الشديد الذي

تتمتع به لا يفيدها. إننا إزاء شخصية سلبية عاجزة بسبب الجهل والانغماس في عملية البحث عن لقمة العيش، ورغم أن المؤلف ينسى في بعض الحوارات التي يضعها على لسان هذه الشخصية، المستوى الثقافي لها، فإن خضور هو مثال الشخص العاجز عن الدفاع عن نفسه بسبب قوى القبهر والاستلاب التي تعاقبه على ما لم يفعله، وعدم قدرته على فهم الواقع من حوله. في الصفحات الأخيرة من المسرحية يردد محضور مرتين كلاما عن النسر الذي ذاب جناحاه(٢٠)، في إشارة إلى أسطورة إيكاروس الذي يذوب جناحاه بسبب حسرارة الشمس اللاهبة. إن الإحالة إلى الأسطورة السونانية الشهيرة تختزل المنى الذي قصد ونوس إسباغه على الأحداث في مسرحيته، كما أن رؤية الكاتب في (مأساة باثم الدبس الفقير) شديدة القتامة، سواء في معالجته شخصية خضور أو تصوره كيفية موته على يد المسوخ غير البشرية في نهاية المسرحية، وعلى الرغم من عدم توافق الإشارة إلى إيكاروس مع العالم الثقافي لشخصية خضور، فإن تركيز الكاتب على الطبيعة الذهنية لأعماله السرحية في تلك الفترة التي كتب فيها مسرحياته القصيرة يجعل من الشخصيات مجرد ناقل للأفكار التي أراد الكاتب إيرادها على ألستها وشخصية خضور هي المعبر عن أفكار الكاتب، إضافة إلى جوقة التماثيل التي يتهشم الواحد منها بعد الآخر كلما وقع الظلم على خضور، وتختفي من على خشبة المسرح عندما تظهر المسوخ وتطأ بأقدامها، غير مبالية، كيان خضور الهزيل المتهاوي، وتتركه ميتاً بلا جسد سوى سائل أصفر يبقع الأسفلت، في إشارة غير مباشرة إلى اصرصارا كافكا.

تقوم الجوقة بتمديل موقفها نما يجرى، وهي الجماعة الوحيدة في المسرحية التي يطرأ نغير إيجابي على موقفها. إن خضور يبقي على سلبيشه حتى وهو يموت ميتشه الشنيمة دوساً بأقدام المسوخ. أما جوفة التصائيل التي

تتهشم، في إشارة خوف أو تعاطف، فإنها تنشد في نهاية المسرحية:

داندار.. اندار..

ومخطمت تماثيل أخرى..

وفى ضمير الساحة لاتزال حكايات لم ترو حكايات عن باتع البرتقال.. عن باتع البصل عن صوظف مصلحة الميساه.. عن طالب المدرسة

عن حارس مصنع الكونسروة.. عن السكرتيرة الجميلة..

وطفل الحضانة لم تخمه الحداثة كلا.. كلا.. ليس نعاسكم ما يقمتل في الحلوق الكلمات

> لا تنسوا أن التماثيل تهشم وتضرب الخوف.. الخوف والربية لكن لا تلحوا..

> > كل الحكايات متشابهة وثفرات التفاصيل الصغيرة تسدها الخالات الذكة.

> > > صمتا. صمتا.

ما نحن إلا تماثيل في الساحة نحن الناس اللين كانوا (يسلل الستار) واللين ليسوا الآن» (ص:٤٤).

يتضح لناء في هذا النشيد، حضور الموقف العبشي الأول لجوقة التماثيل، التي تتحطم واحدا بملة الآخر خوفا ورعبا وتسليما بقدر البشر وقدر التماثيل التي هي

نسخ عن البشر وتمثيل لواقعهم، جنبا إلى جنب مع الإشارة الحية إلى قدرة التماثيل ــ البشر على التهشيم والضرب. تلك، إذن، هي بقعة الضوء الوحيدة وسط هذا القتمام الذي ينتشر في هذا العمل المسرحى الأول لمعدالله ونوس.

(الرسول الجمهول في مائم أنتيجونا) هي امتداد للمسرحية السابقة . الأحداث تقع في الساحة نفسها، وما يوحد المسرحين ويجعل الثانية امتناداً للأولى هو حضور الجموقة على صورة تماثيل أربعة ووجود الخبر الذي يصبح هو الحاكم الأن، من يغتصب خضرة بعد أن أوقع في المسرحية السابقة بخضور وأدى إلى موته.

تبدأ المسرحية بلافتة تقول مايلي: وما فائدة التاريخ إن لم يكن يسمح لنا بالتنبؤه، في إشارة إلى ضرورة الإفادة من أحداث التاريخ لاكتساب قدر من مقاومة الظلم الذى وقع على بائع الدبس الفقير في المسرحية التي تخسل هذا الاسم، والتي يقسول الكاتب في وصف للمشهد: إن أحداثها تفضى إلى أحداث المسرحية الحالية. إن أستخدام اللافتات المسرحية والحكم والإشارات سوف يصبح جزءاً من مسرح سعدالله ونوس في مرحلته التالية، لكن اللافتة التي أشرنا إليها تنبئ بما ستعير إليه تجربة الكاتب المسرحية.

(الرسول المجهول في ماتم أنتيجونا) قراءة للواقع السياسي بصورة مواربة، إشارة إلى ولادة دولة الخبرين ثم موتها وعردتها إلى الحياة في ولادة دولة الخبرين ثم المسرحية السابقة بيحث عن فريسة بمسك الآن بمقاليد السلطة ويحاول الاستيادء على جسد خضرة الذي استولى على السلطة من بين أيديهم، إن خضرة التي تحمل بعدا رمزيا، ويمكن اختزالها بصورة من الصور إلى الوطن المندي اختصبه الحكام، وصولا إلى الحكام المجاون، ورغم ذلك ترفض أن تشتصب التحكام، ورغم ذلك ترفض أن تشتصب

مرة أخرى من قبل الحاكم ـ الخبر الجديد الذي يهدد باجتثاث الرغبة في التمرد قبل ولادتها. ملامح الحاكم الجديد تشبه ملامح الخبر (حسن): وجهه متطاول وذقته كلبية (ص: ٤٥)، وهو يصف نفسه بأنه قادر على واختلاس الخواطر قبل أن تتشكل (٤٤) (ص: ٢٠٠).

تتطور شخصية الخبر في هذه المسرحية للتطابق مع شخصية الدكتاتور الذي يموت في النهاية، بفعل إصرار غريمه الغامض على إرسال رسول إليه على هيئة صبى لا يشعر بالألم عندما يمثل به الحاكم ــ الخبر ويقطع لسانه مرة بعد مرة ثم يقتله ليعود إلى الحياة بعد كل مرة يقتله فيها. والميتة التي يختارها الكاتب للمخبر هي الموت بالحكة، إذ يحك الحاكم _ الخبر جلده إلى أن يتساقط لبحمه قطعة قطعة على المسرح. إنَّ هذا المشهد غير المتوقع يرمز إلى تصاعد غيظ الدكتاتور الصغير من قدرة الصبي مقطوع اللسان على الثبات في وجه التعليب، ثباتا لا يوحى بأنه من البشر، وقدرته على الكلام وإيصال الرسالة مع تكرار استئصال آلة الكلام لديه. وللحقيقة، فإن شخصية الصبى تظل غامضة، إلا إذا فسرنا المسرحية تفسيرا غيبيا، بمعنى أن الخلاص يتنزل من قوة علوية، وهناك إشارات يمكن الاستناد إليها في المسرحية لتقديم هذا التفسير الميتافيزيقي للعمل. تقوم جوقة التماثيل، التي بقى منها أربعة تماثيل، الآن، بالتعليق على كلمات المخبر المتغطرس ومحاولته استمالة خضرة إليه، و «تزحف من لدن التماثيل دمدمة غامضة النبرة بلا اعجاه: الرب يبصر..، (ص: ٥٧)، فيقوم الحاكم ــ الخبر بتحطيمها واحداً بعد الآخر.

يوضح هذا التضافر بين ما تنطق به التماليل من كلمات، وما تعبر به من احتجاج على الوضع الكاوسي الذي يميشه الناس في ظل استبغاد السلطة وعنفها ودمويتها، وماتمثله شخصية العبيى ـ الرسول المجهول الذي يرسله كائن علوى مجهول يطلق على الحاكم ـ

الخبر كذلك نملاً غير مرقى يأكل جسمه قطعة قطعة، الرسالة الميتافيزيقية للمسرحية التي تخاول أن ترد على الاستبداد الذى دفع الناس إلى ملكوت الجنون باستقدام خلاص علوى للبشر. وليست قيامة التماثيل، في نهاية المسرحية، إلا تعبيرا عن هذا الخلاص وعودة الحياة إلى التمائيل الرمزية بعد زوال الاستبداد والظاهر⁶⁰.

_4

المسرحية التالية في كتاب مسرحيات سعدالله ونوس الأول تدور في سياق مختلف قليلا عما شهدناه في المسرحيتين السابقتين. إنها، رغم محاولتها رسم التفاوت الاجتماعي الحاد بين البشر، وتأكيدها أن السلطة تخدم الأغنياء فقطء تزدحم بحوار عبثي حول الحياة والموتء كما أنها تنتهى _ وهذا هو الأهم في المسرحية _ نهاية عبثية. نصادف في (جثة على الرصيف) (٦) أربع شخصيات: متسولان أحدهما ميت والآخر يرتعد من البرد ويبدو أنه في حالة نزع، كما نصادف شرطيا ورجلا يرتدي ملابس جلدية سوداء يقود كلسا نمرف - من خلال إشارات صاحبه الغني، مالك القصر الذي تقع بالقرب منه أحداث المشهد المسرحي _ أنه جائع. وتقوم حبكة المسرحية على موت المتسول الثاني من البود وحيرة الشرطي الذي يحاول طرد المتسولين، الحي والميت، من جانب القصر. وعندما يجئ الرجل صاحب الملابس الجلدية يمرض على التسول الحي بيع رفيقه له، لكنه عندما يملم أنهما مجرد صديقين يرفض أن يدفع له ثمن الجثة ؛ لأن ثمن الجثة في هذه الحالة يؤول إلى خزينة الدولة. الجانب المؤثر في هذه المسرحية ليس حدث بيع الجثة وقيام الشرطى بالتأكد، تنفيذا لأوامر الرجل الغنى صاحب الكلب، من عنم تعفن الجشة، بل الموقف النوامي الناشيم عن محاولة المتسول الحي انتزاع ملابس المتسول الميت في محاولة يائسة منه البقاء على قيد الحياة في تلك الليلة القارسة البرد.

لقد قلت؛ في السطور السابقة؛ إن عناصر مسرح العبد تشكل العمود الفقرى لهذه المسرحية القصيرة؛ لكنها لا تخرج في منظورها عن منظور المسرحيتين السابقة العنيف. السابقة العنيف. وليسوف نرى في مسرحية كتبها سعد الله ونوس بعد الكانب يعمود إلى مسوضوع تضافس التشكيلات الكانب يعمود إلى مسوضوع تضافس التشكيلات وجه الطبقات الدنيا الفقيرة في المجتمع . إن موضوع السلطة ومعناها وكيفية اشتغال الباتها هو موضوع السلطة ومعناها وكيفية اشتغال الباتها هو موضوع مركزى في عمل الكانب، ويمكن القول إنه الموضوع الوحيد الذي يشغل مسرحه؛ سواه في بداياته أو في ما أتجه من مسرحيات في السنوات الأخيرة .

مسرحية (الجراد)(٧) هي أيضا ذات أجواء عبثية، ولكنها هذه المرة تأخذ شكل حلم، كما يشير الكاتب في عنوانه للمسرحية. إنه كابوس رجل يعاني من وخز ضمير عجاه أخيه المربض الذي كان يتعرض لأذي أخيه السليم خلال الطفولة، كما أن العقل الباطن للأخ السليم الذي بيالغ، حسب حوار الزوجة، في الاعتناء بأخيه للريض، يشتغل في الحلم - الكابوس ، ليرينا كيف أن قوى متضادة تتصارع داخل الأخ. إنه يعاتى من تأنيب الضمير بسبب ما فعله بأخيه في الطفولة والصباء ويتمنى في الوقت نفسه موت أخيه المريض ليقوز بزوجه، ويخاف أيضا من أمه التي تحول في الحلم دون فوزه بزوجة أخيه. المسرحية لاتشمتع كمما رأينا بعمق المسرحيات الثلاث السابقة، وإن كأنت تدخل مسرح ونوس أرضا أخرى هي أرض التحليل النفسي الذي يستخدم - أدوات له - بيئة اجتماعية ممثلة وعالما يمكن أن نرده إلى المفاهيم الأسطورية حول قتل الأخ، والملامح الأوديبية التي تتبدي في الحلم بحلول الأم محل زوجة الأخ، لكن كقوة مانعة من ارتكاب الخطيشة مع زوجة الأخ.

إن الملفت في أعمال سعد الله ونوس الأولى هو أنها
تكشف عن بحث الكاتب الغنى عن مصادر لمسرحه،
منطلقا من الأحداث السياسية التي كانت حينها تمصن
بيلده (الانقلابات المتوالية وبروز مفهوم السلطة بصورة
عنيفة)، ومازجا ذلك كله بتأثيرات التحليل النفسي،
الذي يبدو أنه كان يتموف معالمه الأولية من خلال قراءاته
تتخد من الكابوس مادتها التي تبنى عليها عالمها الروائي.
لكن ذلك لايعني إسقاط الجدة عن المسرحيات الأولى
لكنائب؛ لأننا في الحقيقة نعثر في هذه المسرحيات على
للمناصر الفكرية الأولى المشكلة لمسرحه، على البحث
العناصر الفكرية الأولى المشكلة لمسرحه، على البحث
للمسرحي والعنصر الوسواسي التسلطي الذي لازمه في
للمسرح، والعنصر الوسواسي التسلطي الذي لازمه في
كل ماكبه من مسرح.

_*

لاشك أن مسرح الكاتب في بداياته كان مسرح أفكار، لا بالمعنى الذى يقبصبده بمض نقاده عندمها يتحدثون عن مسرحه الذهني واصفين بذلك مسرحياته الأولى، بل بمعنى أن ونوس في العالم المسرحي الذي شاده في مسرحياته القصيرة كان يجعل الأفكار نخيا على خشبة المسرح. إن شخصياته في معظم مسرحياته القصيرة هي في الحقيقة شخصيات من لحم ودم وليست شخصيات ذهنية تعادل أفكاراً، لكن ما يلفت نظر القارئ في هذه المسرحيات هو أن هاجسها الملح هو تقديم شخصيات وأحداث عجلو أفكارأ ذات طابع كوني يرتبط بمصير البشر جميعا، بملاقاتهم وأحلامهم وكوابيسهم. يحكم هذا البحث الفكرىء باستخدام الشكل والأدوات المسرحية، مجموع المسرحيات التالية التي نشرها ونوس محت عنوان (فصد اللم ومسرحيات ثانية)(٨) ، إشارة إلى إنتاجها بعد المجموعة الأولى من المسرحيات قبل هزيمة حزيران ١٩٦٧ كللك. وهي، يرغم تفاوت موضوعاتها

واقتراب بعضها من الظروف العامة في العالم العربي في تلك الفشرة الزمانية التي تعود إلى النصف الأول من الستينيات، تظل تمثل مسيرة ونوس الفكرية من خلال البحث المسرحي. (المقهى الزجاجي)(٩) تتخذ من البيئة الفقيرة لمقهى له واجهة زجاجية مكانا لتجلية العلاقة المسراعية بين الآباء والأبناء، بين الأجيال القديمة والأجيال الجديدة. ورغم أن الحدث المسرحي يتخذ بعدين اثنين أحدهما واقعى والآخر مفهومي ذهني، فإن قدرة الكاتب على إدماج البعدين معا لا عجمل القارئ .. الشاهد يحس يتسلط البحد الذهني على الشبهد المسرحي. ولقد توصل الكاتب إلى هذه المعادلة من خسلال الحسوار الذي يدور بين أنسى وجساسم، الأول مهموم بنضوج ابنه وتهديده الأب باحتلال مكانه في هذا العالم، أما الثاني، فلا يشغله سوى نتيجة لعبة الطاولة التي تدور بينه وبين أنسى. ويمكن للقارئ أن يتبين الانفصام الحاد بين استقبال كل من أتسى وجاسم للأحداث من حولهما. الثاني مطمئن لقدرته على محقيق الانتصار على جيل الأبناء وسحقهم، بينما الأول يكاد يشله الرعب من قندرة جيل الأبناء على امتلاك سلطة الأب بين يديه من خلال الانتفاض على جيل الآباء. إن جاسم يشير في معرض حديثه إلى أنسى عن مجريات لعبة الزهر التي تدور بينهسما؛ إنه لا يحب الأدوار المامضة؛ (ص: ١٨)، لكننا نعلم، من خلال ردود فعل أنسى، أنه لا يشير بذلك إلى لعبة الزهر وحدها بل إلى موضوع الحوار الذي يدور بينه وبين شريكه في اللعب. إنه يشير بحديثه إلى دوره في الحياة بوصفه كسهالا. لكن في الوقت الذي يأخذ فيه وقع الزمن وتهديد الأجيال الجديدة بالحلول محل الأجيال القديمة طابعا وسواسيا كابوسي الوقع على أتسي، فإن رد فعل جاسم هو الفرق في اللعب رافضا الاعشراف بوجود تهديد. تبدو الشخصيتان وقد رسمتا للتعبير عن موقفين مختلفين من الحياة، حتى إن ما تنطق به شخصية جاسم

على سبيل الإيحاء بالانغماس في الحوار المتافيزيقي الذي يديره أنسى يبدو، في الحقيقة، منفصلا عن سياق ردود فعل الشخصية، يبدو كلاهما موضوعا على لسان الشخصية لخلق تصاعد درامي للحوار. أما شخصية أتسى، فإنها مستغرقة في حوارها الميتافيزيقي حول علاقة جيل الآباء وجيل الأبناء (١٠٠)، إلى حد أنها تنهار في النهاية عندما تغرق في كابوس انتفاضة جيل الأبناء على جيل الآباء وتبدأ في تخيل مشهد انهيار المقهي على رءوس زبائنه الأربعينيين وهجوم الأبناء يقودهم ابن أنسى على المقهى وإمطاره بالحجارة. الشخصيات الأخرى تبدو غامضة، بمن فيها صاحب المقهى الذي يقضى سحابة وقته في المقهى بيحث عن برغوث يصطاده (في إشارة، كما يبدو، إلى الطابع العبثي لحياة الشخصيات التي تقضى جل وقشها في الجلوس على المقهي)، لكنها تخدم في إضفاء طابع حيوى غامض على المشهد المسرحي.

ما يبغى قوله عن هذا العمل المسرحى القصيره هو أن الكاتب فى وصفه الشهد وملامح الشخصيات قد أعطى حكم قيمة على الشخصيات. إنه يجردها من الملامح، يمحو الحيوية من الوجوه ويصف أجساداً بلا روح، عالما ينبغى أن يقهب.

«المكان مقهى ككل المقاهى، إلا أن جدراته معفرة مصنوعة بن زجاج سميك، علته صغرة تفهر في المقدمة طاولة جلس عليها أنسى -تغطى الأربعين ببضع منوات، رأسه متطاول، انتحسر الشعر عن جبهته في هلال غامق السمرة مغضن، ووجهه قناع قديم تتاثرت على صفحته ملامح مبتللة، الأنف المفلطح، والفم الرخو الذي يتهدل على جانبي فكين اصطناعيين، والعينان المتربتان اللتان تتشابك فيهما عرق دموية، غامقة الحمرة.. وقبالته

على الطرف الشاتي من الطارلة جلس جاسم ـ ربما بلغ الخمسين، يميل إلى السمنة، يمسك بيده اليسرى مرشف نرجيلة. وكل ما فهه منته كالقناعة الخالدة: الوجه والعينان، وتعير الرجل ككل.

وراءهما المكان مزدحم بطاولات عليدة، اكستظ حمولهما الرواد اللين تخطوا أيضا الأربمين، ما يلفت النظر في جميع الزبائن تقريبا هو تشابه وجوههم التي تلوح وكأنها خضمت لتغيير بطرع محا بميزاتها الأرلي، وخلفها بمسحة تفهة تتكرر في وجوه كل الجالسين، الميون الضائمة خطف أجفان بلا وموش تضفى على الوجوه تمبيرا جافا.. فارغا، والقسمات المتهدلة التي يتغلفل فيها قارغا، والقسمات المتهدلة التي يتغلفل فيها قلاشيا هايا، وهن ٥-٣٠).

لقد قصدت من إيراد هذا الوصف المطول للبيعة المكان المنافقة والشخصيات، أن أدلل على اتحياز الكاتب ضد الشخصيات. إن عددا من الأوصاف الأخلاقية التي تخط من شأن الشخصيات يتكرر في هذا الوصف، ثما يشير إلى الحكم المسبق على الشخصيات بالملامح للمحوة والتلاشي الصاست؛ وفي النهاية بالنياب في الكابوس أو في النهاد.

لقد قلت من قبل إن الموضوع الرئيسي لمسرح سمد الله ونوس هو تخليل طبيعة السلطة وكيفية عملها، وهو منذ كتب مسرحياته القصيرة قبل عام ١٩٦٧ حاول أن يماليج مفهوم السلطة وتمظهراتها والبات عملها بطرق مختلفة، وأبنا بعضها في (مأساة بالع الدبس الفقير) و(الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا). ونحن نقع على الموضوع نفسه في مسرحية (لعبة الدبايس)(١١) التي تدور في مقهي أيضا، وهو - كمما نلاحظ لـ المكان

المفضل للكاتب الذي يدير فيه أحداث مسرحه، وسوف يفكر به لاحقا بوصفه البيئة الأكثر ملاءمة لعرض مسرحياته. هناك أربع شخصيات هي دشدود، ودبرهوم، ودالتابعي، و دالبيشاني، وهي شخصيات قصد منها أن تقدم معادلات وظيفية للسلطة وأتباعها. شدود يوصف يأنه شخص منتفخ مثل البالون، أصفر اللون وملامحه تبدو مرسومة بصورة فاقعة ومنفرة في الوقت نفسه. إنه يتحدث طوال الوقت مع شخص غيىر مرثى ويمتدح نفسه، ونحن في الوقت نفسه نسمع أصواتا مزدوجة تؤمّن على كلامه. يقوم برهوم الذي يجيد ألعاب السيرك بثقب شدود - البالون فينفجر. في تلك اللحظة، يدخل المشهد رجلان غاضبان هما التابعي والبيشاني يندبان حظهما بسبب انفجار شدود، وتنتهى المسرحية بأن ينفخ أحد الرجلين برهوم ليحل محل شدود، ويبدأ في الكلام بالطريقة نفسها مادحا نفسه وموجها الكلام إلى شخص غير مركي.

ترسم هذه المسرجية، رغم بساطة رموزها، نمطين النين من أنماط الرجود: السلطة الفارغة وأتباعها الذين يهيئون لها المظلمة فتصدق الأمر وتبدأ في التصرف بطريقة مثيرة للضحك. إن السلطة الفارغة تصور على تلك الهيئة الكاريكاتورية ويسند وجودها الضارغ إلى وجوده الأنباع الذين لا يجدون معنى لوجودهم، هم أنفسهم، في غياب السلطة المنتفخة مثل بالون فيصنعون الملطة إن غابت (١١٦).

صوف يصود الكاتب إلى تخليل طبيعة السلطة في مسرحية (الملك هو الملك) التي سيوسع فيها فكرته حول السلطة وطبيعتها الجوهرية التي لا تكثرت بالأشخاص الذين يشغلون كراسيها، بل إن الوظائف التي يحتلها الأشخاص هي التي تعطى وجودهم معناه وتضفى عليهم الهيئة و «هيلمان» السلطة. ومن الواضح من قراءة مسرح ونوس من بدايته إلى آخر مسرحية أتتجها، أنه من

المسرحيين العرب القلائل الذين يطورون في مسرحهم أفكارهم الرئيسية منضجين إياها من عمل مسرحي إلى عمل آخر، وهو الأمر الذي يضفي على مسرحه شخصية متماسكة، وبجعل القارئ أو للشاهد يدرك قماشة للفكر الذي ينطوى عليه الكاتب.

-

هناك مسرحية أخرى من بين المسرحيات المنشورة في كتاب (فصد اللم ومسرحيات ثانية) يمكن الحديث عنها بوصفها استكمالا لسياق المسرحيات السابقة على ١٥ المرحلة الحزيرانية؛ في عمل سعد الله ونوس، وهي مسرحية (عندما يلعب الرجال)(١٢). ويثير هو نفسه في تذييله للمسرحية إلى أن تلك المسرحية تندرج في إطار مسرحيات كان ينوي كتابتها ويجمعها عنوان واحدهو والألعاب، لأن المسرح ومن خالال أساسه الوهمي كلعبة يطمح أن يكون نموذجا أبرع للعبة الحساة (ص: ١٠٧). يوضح هذا التوصيف القصير للكاتب طبيعة المسار الذي كان - سيأخذه عمله لو لم تقع كسارثة حزيران التي أدت إلى اهستراز الطسسأنينة والقناعات (ص: ١٠٧). إن مسرح ونوس خلال المرحلة التي سبقت مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)٠ كان يدور باحشا له عن سلامح. وأظن أن الكاتب، مع اعتقاده بأن مسرحه بعد ١٩٦٧ قد اختط لنفسه مسارا جديدا، يدرك بلا أي شك أن الموضوعات التي كانت تشغله، من حيث هو كاتب مسرحي، ظلت هي نفسها التي تشغله طوال مسيرته المسرحية.

(عندما يلمب الرجال) لمبة مسرحية تدور حول مجتلفة مجموعة من الأشخاص الذين يمثلون تماذج مختلفة للنظر إلى الحياة. هناك شخصيتان (عمر وداورد) تنظران إلى الحياة من زارية الربح أو الخسارة، في إشارة رمزية إلى التفكير الرأسمالي الحديث، وهناك شخصية عبدالعليم المفكر الحالم بتقدم البشرية، إضافة إلى تيمير الرجل الحجالم بتقدم البشرية، إضافة إلى تيمير الرجل

الكهل الذى يرى في عبدالعليم مشال الشاب الذكى المستنير. هناك أيضا عجائز، وجال ونساء، يلمبون لعبة والاستغماية، ويواصلون اللعب في الوقت الذي تجرى فيه أحداث المسرحية التي تنتهى بمقتل عبدالعليم الذي يحاول الفصل بين عمر وداورد عندما يختصمان على تتيجة اللعب وربح أحدهما وخسارة الأعتر.

المسرحية، كما نلاحظ من خلال التلخيص القصير الذى قمت به، تدور حول فكرة الخير والشر واللعب الذي هو جوهر الحياة البشرية، كما يشير ونوس في بداية للسرحية. لكن ما تنتهي المسرحية إليه هو أن الجوهر العبثى للحياة يؤدى إلى موت الأشخاص اللين يحاولون تهدئة الصراع الحادبين البشر الراكضين بانجاه أوهام الربح والخسارة. إن الكاتب يعود في مسرحيته إلى أجواء الميث والعدمية التي شاهدناها في بعض من مسرحياته السابقة. لكن الملفت في المسرحية الحالية هو الطابع التخطيطي للمكان المسرحيء البيثة الاصطناعية التي يطالب ونوس الخرج بخلقها من أجل إيصال المعنى إلى المشاهد. يقول الكاتب: «الديكور إذن ليس تقليدا للواقع بل هو تقليد لتقليد الواقع. بمعنى آخر، الانتظام والشكل المدرسي للحديقة يجب أن يظهرا واضحين كي يعطيا فكرة عن واقع معين جديدة (ص: ١٠٨). ويتضح من إصرار الكاتب على خلق بيئة تشبه رسومات الأطفال أنه يريد من ذلك التشديد على طابع اللعب والتخطيطية، الذي يسنده بمشهد المجائز الذين يعبرون خشبة المسرح وهم يلعبون. إنه يشدد على مشهد اللعب السرحي من خلال الوصف وتخطيط الديكور، ويعزز ذلك أيضا بلعبة العجائز التي مختل حيزًا محدودًا من المسرحية.

لكن ونوس لا يتابع هذا البحث المسرحي التجريدي في أحماله المسرحية التالية. لقد غيرت هزيمة حزيران، كما كتب في تلبيله لمسرحيته السابقة (۱۰۱، من طبيعة رؤيته للحياة وبالسالي للمسسرح، وسوف نرى في مسرحيات تالية له أنه قد جمل من الهزيمة الحزياتية

موضوعا لتفحص الواقع العربي الذي كان حاضرا بصورة رمزية في أعماله السابقة على (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران).

_5

على الرغم من أن مسرحية (قصد اللم) (١٩٦٥ كتبت عام ١٩٦٣ ، فإنها تدنن بموضوعها الذى اختارته، والقضية الفلسطينية، مرحلة جديدة في عمل الكاتب. فهى تختار موضوعا يلزم لمالجته شئ من المباشرة والانتقال إلى شكل المسرح السياسي الذى سيتبلور في عمله التالي (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران).

(فصد الدم) تعتمد في بنائها على ركيبزتين أماسيتين من ركائز البناء المسرحي: الشخصيات ووصف الشاهد الذي يأخذ مساحة ملحوظة في هذا العمل. الشخصيات الرئيسية ثلاث هي (عليوة) و (علي) واشاب، يلتقيه عليوة حاملا مذياعا يدور به من مكان إلى مكان ليعرف أحوال الدنيا من حوله. ما يجمع الشخصيات الثلاث حرقتها الداخلية بسبب ضياع فلسطين، لكنها تختلف في ردود أفعالها على ما حنث. إن الضياع وفقدان الهدف واليأس والحزث الشديد والإحساس بالخواء هي ما يخيم على المشهد ويتحكم في ردود فعل الخشبة. وعليوة، يهرب إلى الخمر يدفئ فيها حزته وضياعه، أما وعلى، فهو يدور على الخشبة باحثا عن حل، عن طريقة للرد على ما حنث ثم يقر قراره على قتل نصفه المعطوب الآخر، على قتل وعليوة. أما الشاب فيبدى اشمئزازه من أعلام الدول العربية الحيطة بفلسطين، وينجرف بسرعة إلى موقف اعليوة العدمي ويشاركه شرب الخمر عله ينسى كل الهذر الذي أدمن سمساعه في المذياع. ويعزز الكاتب حضور هذه الشخصيات الثلاث بشخصية الصحفى الذي يأتي لعمل يخقيق لا يكشف حقيقة مشاعر الناس، بل يرضى رئيس التحرير الذي يريد بدوره أن يرضى سيده الحاكم بتزييف

الحقيقة وتشويه وجهها. وفي الخلفية تماما، هناك جموع صامتة تكتفي بهز الرءوس تعبيرا عن وأقسى أنواع الخواء الحزين، (ص: ٦٧). إنهم في الحقيقة يقومون بدور الجوقة التي استخدمها الكاتب في مسرحيتي (مأساة باثع الدبس الفقير) و (الرسول الجهول في مأتم أنتيجونا)(١٩١). وتؤمن هذه المحموعة الصامتة، التي تكتفي بالتمثيل الإيمائي الذي يعبر عن سيطرة تعبير الذهول على الوجوه والحركات، تنويرا للمشهد كله، خلفية لحركة الشخصيات الرئيسية الثلاث على خشبة المسرح وإضاءة معنوية لمطاردة وعلى لـ وعليوة اللذين نتبين من طريقة تصوير الكاتب لشخصيتهما أنهما شخصية منقسمة على ذاتهاء ولهذا تأخذ مطاردة الأول منهما الآخر بعداً رمزياً ومحاولة مجازية للتعبير عن انقسام الذات (الفلسطينية والعربية) على نفسها، وبحث هذه الذات عن ممخرج لحالة الكساح التاريخي التي سادت بعد وقوع كارثة ١٩٤٨.

أريد أن أشير أيضاء في سياق الحديث عن هذه المسرحية، إلى أهمية الوصف المسرحي والشرح الذى يتخلل الحوار فيها. ففي مسرحياته القصيرة السابقة، تقسف ونوس في وصف المساهد المسرحية، وترك الشخصيات تميط اللثام عن وظائفها المسرحية وتقص الحكاية بنفسها على الجمهور. أما في (فصد الدم)، فإتنا نلحظ تدخلا للكاتب في توضيح المشهد من خلال التقديم المسرحي الذي وضعه للمسرحية. وسوف يتنبه الكاتب في مسرحياته التالية إلى أهمية وصف المشاهد وإضاءة البيئة المكانية التي تدور ضمنهما الأحداث المسرحية، وذلك من خلال الإسهاب في وصف بعض المواقف. لكن الملفت أكشر في هذه المسرحيسة، هو استخدام القطع في المشاهد تقليدا للسينما من أجل نقل صورة الهروب الجماعي للفلسطينيين عام ١٩٤٨ . إن هذه الطريقة في تقطيع المشاهد تذكرنا بما كان يفعله أرفن بسكاتور من «قطع للحركة الرئيسية [في المسرحية]

بواسطة عمليات وصفية أو تفسيرية تتم عن طريق الأفلام أو البافطات أو الخطاب الموجه نحو الجمهوره (۱۷۷، ورغم أن سمد الله ونوس لم يطور عمله في (فصد النم) إلى الدرجة التي يلتقى فيها عمله مع عمل بسكاتور أو مسرح بريخت الملحمي، فإنه خطا، كما هو واضح، النخلوة الأولى نحو الانمثاق من شكل المسرح التقليدي الذي يحتفظ بالمسافة الفاصلة بين الخضية ومسالة العرض، إننا نشهد، في هذه المسرحية، البلور الأولى للمسرحية، السياسي والملحمي في عمل الكاتب.

_٧

أشرت في حديثي عن (فصد الدم) إلى أن مسرح سمد الله ونوس قد خطا خطوة واسعة بالجاه الإفادة من التأثيرات الطليعية في المسرح للعاصر، خصوصا مجارب مايرهولد وبسكاتور وبرتولت بريخت. لكن اختيار الكاتب لشكل المسرح الذي يسقط الحائط الرابع، ويشرك المتفرجين في العرض، ويحرض الجمهور على اتخاذ قرارات سياسية، لم يجئ من مجرد إعجابه بالمسرح الطليمي الألماني، بل إن الوضع السياسي الذي ساد بمد الهزيمة قد قلب فهم الكاتب لأهمية المسرح ووظيفته. لقد كانت هزيمة حزيران محرضا قويا لكي يفير ونوس من شكل مسرحه، ويهجر تلك الصيغة الذهنية للكتابة المسرحية التي ظلت مهيمنة على عمله المسرحي قبل الهزيمة. في (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) (١٨٠)، ينضج العمل المسرحي لدى ونوس مستفيدا من جميع الخبرات المسرحية التي اكتسبها من خلال قراءاته ودراسته للمسرح في فرنسا. ولقد أصبح جرح الهزيمة الغاتر محرضا قويا، مكنه من كتابة عمل مسرحي مدهش في تأثيره وحيويته وملامسته الحارة لمشهد ما بعد هزيمة حزيران الحزين.

(حفلة سمر.) تستخدم أسلوب الحكاية داخل الحكاية داخل المحكاية، أو المسرح داخل المسرح، لدفع المشاهد برفق

نحو المشاركة العملية في الحدث المسرحي. ورغم أن المشاهد يعرف أن العرض معد مسيقا ومن يشاركون من الصالة في المرض هم ممثلون أيضا، فإن تغريب المشهد على الطريقة البريختية بكسر الإيهام بالواقع سيدفع المشاهد إلى التنبه إلى دوره الفاعل بوصف ناقداً لا بوصفه متعاطفا أو مشاركاً وجدانيا في العرض. يقيم ونوس حبكة مسرحيته على خلاف بين المؤلف والخرج على العرض، وانسحاب المؤلف من العرض في اللحظة الأخيرة عندما يشعر أنه يشارك في تزييف الحقيقة. شكل المرض، وأفكاره الرئيسية، هما من بنات أفكار الخرج، والمؤلف المسرحي؛ لم يضعل شيئا سوى تنظيم هذه الأفكار لكى تناسب المرض المسرحي، والأفكار التي كان يفترض أن تتحول إلى مسرحية تدور حول هزيمة حزيران. ولكنها تنسج حربا أخرى لا تمت بصلة إلى الواقع، وذلك في إشارة إلى صناعة تزييف الشاريخ التي تبرع فيها السلطة وأعوانها. لكن المؤلف يجهض تمثيلية تزييف التاريخ، فيقرر المخرج ليلة العرض أن يعوض غياب العمل بأن يحكى حكاية تنصل الخرج من إتمام العرض للجمهور، طالبا منه أن يحكم على الخرج الذي أفسد تلك الليلة. وشيئا فشيئا، يتحول العرض إلى انقضاص للصالة على الخشبة، وإلى محول الصالة إلى قاعة للنقاش السياسي على طريقة مسرح بسكاتور(١٩١). يشارك المؤلف الخرج في تمثيل مشهد الحديث الذي دار بينهما لإنضاج فكرة العرض، ثم يشارك في النقاش ثلاثة لاجئين يعيشون في الخيام بعد هروبهم من قراهم وقت وقوع الحرب، وسقوط قراهم في أيدى الأعداء، ثم يتحرك المتفرجون في صالة العرض ويتجهون إلى خشبة المسرح ويحلون محل الفرقة الموسيقية والراقصين الذين جلبهم المخرج ليعوض بهم غياب العرض المسرحي. إن المتفرجين يناقشون وجودهم وعلاقتهم بالسلطة وأسباب الهزيمة الفعلية، مستضيئين بحكاية اللاجئين الثلاثة الذين هربوا من قراهم بسبب جهلهم لما كان عليهم أن يفعلوه، وبسبب إهمال السلطة لهم، ثم يتحول النقاش

بين المتفرجين إلى مايشبه الثورة على الكساح الذي المساب الأصة بعد الهزيمة. وحسب وصف ونوس للمشهدة ، فإن ومشاركة المتفرجين في النقائرة تصبح واندفاعات خبيهم إلا الفجار. الدهنيث يجرهم وتسلسل الوقائع يضريهم إليهم الداخلية، ويمضون مع ما يثيرون من الشؤون في حضرات متناصية لا يمكن السيطرة عليها، (ص: ٨٠١). وهو يصف المشهد في موضع آخر من المسرحية أبنه يأخد وشكل المظاهرة (ص: ٨١٠)، كما أنه يشير حقيقيقية (ص: ١١١). ولا يقطع مشهد نظاهة وجنالها الحضرين في صالة المرضبة الماضين في صالة المرضب باعتقال المؤلف والمتفرجين الماضين في صالة المرض باعتقال المؤلف والمتفرجين المعاشرين في صالة المرض باعتقال المؤلف والمتفرجين الداضين في المرض المسرحي لقلب نظام الدحكم.

تتميز (حفلة سمر...) عن أعمال سعدالله نوس السابقة باهتمامها من الآن فصاعدا بالعرض المرحى؛ إذ إننا نلاحظ الكاتب، وأريما للمرة الأولى، يفكر في شكل العرض المسرحي، في الوقت الذي يتبنى أسلوبا جديدًا في العرض السرحي؛ يقيمه بلكاء شديد من تقنيات مسرحي بسكانور وبريخت، بما يشتملان عليه من تغريب وتخويل لصالة المرض إلى قاعة اجتماع، إلى برلمان حقيقي؛ كما أنه يفيد، من تقنية المسرح داخل المسرح التي تضفى على المرض طابعا حيوياء ويمكن المؤلف من أن يخلص إلى الهدف الرئيسي الذي أراد أن يحققه من خلال العرض. إن الكاتب، من خلال قلبه المراتبية الأزلية بين العرض والمتفرجين، يقود المتفرجين إلى الثورة على دورهم بوصفهم متفرجين تصنع لهم الأدوار وتفرض عليهم الحلول وتتخذ باسمهم القرارات. كما أن عكس استعارة خشبة المسرح/ النظارة، يعتلى المتفرجون الخشبة ويطالبون الخرج بالاستماع، ولو لمرة واحدة، وهو تعبير رمزي عن علاقة السلطة بالشعب،

كما هو واضح من الحوار الذي يدور بين المتفرجين في المسرحية. فبحاً تتمرض هذه العلاقة الاغتصابية للفضح من خيلال الحديث المعضوى للناس اللذي يصمدون، واحدا وراء الآخر، إلى خشبة المسرح، وتهتز السلطة أمام مذعورة من اتفجار وعى الناس وانكشاف الحقيقة أمام أعينهم. والمشير في المسرحية ليس البعد الطليمي في تصورها لشكل المرض وتخلصها من الشكل التقليدي الذي يحافظ على المسافة بين الخشبة والهسالة بل قدرتها، في تلك المرحلة التاريخية التي كتبت فيها، على المراحة التاريخية التي كتبت فيها، على إتارة قضايا الناس وشجونهم السياسية بعد هزيمة 191٧.

تندرج (حفلة سمر...) في إطار المسرح التعليمي، وإلى حد سافي إطار المسرح التسجيلي (٢٠). وهي تندرج في إطار المسرح التعليمي؛ لأنها تعمل اعلى مخريض كل الذين يشاركون فيهاء على أن يصبحوا كاتنات فاعلة وكاتنات مفكرة في آن. والمبدأ الذي تقوم عليه المسرحية هو مبدأ الممارسة الجماعية للفن، التي تخسمل دروسا حسول بعض الأفكار الأخسلاقسية والسياسية (٢١). كما أنها تندرج في إطار المسرح التسجيلي؛ لأنها تلتقط موضوعها من التجربة الحارة للمشاهدين، من وضع لصيق يهم يحسون أنهم قادرون على المشاركة في النقاش حوله. هكذا يستمد ونوس من صيغتين من صيغ المرض المسرحي المعاصر، شكل مسرحه الجديد الذي تأوج في هذه المسرحية اللافتة التي صنعت شهرته. لكن هذا لن يعني استمراره في انتهاج هذا الأسلوب في الكتابة المسرحية، إذ إن الملاحظ في أعماله المسرحية أنها لا تتبع خطا أسلوبيا واحدا. إنها تفييد من أساليب متنوعة في العرض المسرحي، مبرزة بذلك الحيوية الفكرية والفنية لدى الكاتب.

_ ^

فى (الفيل يا ملك الزمان) (٢٢)، وهى مسرحية قصيرة، يعود ونوس إلى بحث آليات عمل السلطة وعلاقة

الحكام بالمحكومين، لكنه يركز في هذه المسرحية على معنى الخضوع الذي يولد عسفا واضطهادا أكثر. المأساة الإنسانية الممثلة في مقتل الطفل الصغير دوسا بأقدام فيل الملك تتحول في نهاية المشهد إلى كوميديا سوداء، إذ ينتقل المواطن الذي يدعو إلى التخلص من شرور الفيل إلى الدعوة إلى تزويجه والإكثار من الفيلة ليعم الخير البلاد! إن الخوف الذي يرعد مفاصل الناس يتحول إلى نوع من الانتهازية المثيرة للشفقة؛ حيث يصبح الرجل الذي يقود الناس إلى قصر الملك، لدعوته للتخلص من الفيل وشروره، مرافقا للفيل بأمر من الملك. في الحكاية المسرحية إشارة ألليجورية إلى الطابع القهرى للسلطة وما تثيره من رعب في قلوب الناس، بحيث يتحولون بسبب الخوف إلى دعاة لإيقاع مزيد من المسف والظلم بهم، كما لو أنه لا يكفي البلدة فيل واحد، بل إن المطلوب فيلة عدة تولد من رحم ذلك الفيل، لتعيث فسادا في البلدة وتزرع الرعب الدائم بين الناس.

(الفيل يا ملك الزمان) ذات طابع تعليمي، كما هو كل عمل الليجورى، ثما يعيدنا مرة أخرى إلى تأثيرات المسرح الهريختى الفائرة في ثنايا عمل ونوس، والملفت في عمل الكاتب هو أن إفادته من بريخت متصلة بعمورة أساسية برسالة المسرح وكيفية جعله مؤثراً في الناس، في الوقت الذي يختفي فيه التأثير المباشرة إذا استثنينا تأثير مسرحية (المرجل هو الرجل) لبرتولت بريخت المباشر على مسسرحية (الملك هو المملك)، أما في هذه المسرحية القصيرة فيقتصر تأثير بريخت على البحد التعليمي

_4

إذا كان سعد الله ونوس قد عمل في (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) على استخفام تقنيات التغريب وكسر الإيهام بالواقع للمرة الأولى، فإن اعتناءه بالمكان الذي يتم فيه العرض المسرحي لم ينل حيزا كبيرا من

اهتمامه إلا عندما كتب مسرحيته (مغامرة رأس المملوك جابر) (٢٤). في تلك المسرحية يحاول وتوس أن يصوغ بناء نظريا لمكان العرض، منطلقا في ذلك من رغبته في جعل المرض أكثر قربا إلى المشاهدين وأكثر التصاقا يمشاكلهم وهمومهم اليومية. يشرح الكاتب في تقديمه للمسرحية تصوره لمفهوم العرض المسرحي الذي يتخذ من القهي مكانا له. المقهى في نظر ونوس هو واحد من البيئات المناسبة للعرض المسرحي؛ حيث يمكن لفريق المرض المسرحي أن يتواصل مع الجمهور ويحاوره، وهو يقسم المسرح إلى مساحتين: الأولى تضم فريق العرض المسرحي، والثانية تضم اجمهور الصالة الذي تنعكس فيه، حسب ونوس، ﴿ كُلُّ طُواهِرِ الْواقعِ ومشكلاته ﴾ . إن التواصل والحوار بين هاتين المساحتين شئ ضروريء رغم صعوبته التي تعود إلى والتقاليد المسرحية المبنية على الغاء مثل هذا الحوارة . ويرى الكاتب ـ بالتالي .. أن التغلب على مثل هذه الصعوبات يكمن في العمل على عجربة ابعض الوسائل الممطنعة لتقديم مثل على إمكانية هذا الحوارة: ومن بين هذه الوسائل إدراج متفرجين في سياق العمل يتحدثون لحسابهم ويناقشون وفيقدمون نموذجا لما يستطيعه المتضرج أولما ينبغي أن يكون عليه (٧٥). لكن كيف يعمل ونوس على تطبيق هذه الرؤية النظرية لعلاقة المساحتين اللتين يصفيهما في (مغامرة رأس المعلوك جابر)؟

يشير الكاتب على من يريد إخراج هذا العمل بضرورة الدمج بين المساحين المسرحين؛ فالمكان مقهى يجتمع فيه الزبائن لتناول المشروبات والتسلية وتجاذب أطراف الحديث وسماع الحكايات. ولهذا، فإنه ينصح المخرورة إشعار المشاهدين بعقوية العرض الذى لا ينبغى أن يقتحم المشهد. (مغامرة رأس المملوك جابر) تبدأ كحكاية تجرى على لسان حكواني المقهى، وسطح جو من اندماج رواد المقهى في نقاشاتهم ومسامراتهم اليومية وصوت المذياح المدين الذى يصدح بالأغنيات. إن

الجو العفوى الذى يوفره المكان يسمع بإقامة حوار، وإن كان حواراً مصنوعا، بين العرض والتفرجين الذين يفترض أن يندمجوا بالمطبئ. ومن الواضح أن هذا النوع من المسرح، الذى يصفه بأنه يلتزم بـ وطقوس المسل التقليدى الذى يضفه بأنه يلتزم بـ وطقوس المسل المرض المسرحى بوصفه وفرجة، ومن هنا، فإن التقنيات التي يستخدمها الكاتب في المسرحية تتضمن الانتقال من جو الحكاية التي يرويها العكواتي إلى تشخيص العرض أمام المتفرجين الذين يعلقون على الأحداث وتصرفات الشخصيات وكلامها، ويتبح هذا الاستخدام في تعليق رنوس على تصوره لطبيعة العرض المسرحي، في تعليق رنوس على تصوره لطبيعة العرض المسرحي، بدءا من هذه المسرحية.

حكاية (مغامرة رأس المملوك جابر) مستقاة من التراث، وتدور حول خيانة الوزير العلقمي وتسليمه مدينة بغداد للأعداء. لكن ما يهم الكاتب من صياغت السرحية لهذه الحكاية ليس المغزى التاريخي لهاء بل إمكان استخدامها لإثارة شجن المتفرجين وإضاءة مشكلاتهم الحية التاريخية واليومية، ونحن نستطيع بالتالي فهم رفض الحكواتي تغيير نوعية الحكايات التي يروبها والانتقال إلى رواية حكاية الظاهر بيبرس، التي تنتهى نهاية سعيدة، أي أنها تنتهى بالانتصار على عكس حكاية (رأس المعلوك جابر) التي تنتهي نهاية فاجعة برأس المملوك جابر المقطوع واحتلال جيوش الأعداء بغداد. إن المملوك جابر، الذي يشير على الوزير العلقمي باستخدام رأسه لكتابة الرسالة التي يريد لها اختراق الحصار الله يضربه الخليفة على بغداد، ينتهى نهاية فاجعة بسبب غدر الوزير العلقمي، وطلبه من ملك الأعداء في الرسالة نفسها أن يقطع رأس حامل الرسالة في الحال. تثير الأحداث التي يتم تشخيصها في المقهى جوا من اللغط بين المتـفـرجين. إنهم يتـعـاطفـون مع

المماوك جابر في البداية، لكنهم يجدون أنفسهم في حيرة من أمرهم لدى نهاية الحكاية. ومن الواضح أن البعد التعليمي الذي يريد الكاتب أن يضفيه على المسرحيمة يتمجلي في هذه الحيسرة التي تخيم على المتفرجين في نهاية العمل. ويتضافر هذا البعد التعليمي مع تقنيات التغريب وكسر الإيهام التي يستعيرها ونوس من المسرح الملحمي، وعلى رأس هذه التقنيات التشديد من خلال المرض على أن ما يقدم هو مجرد حكاية العرض من قدرته على الإيهام بالواقع، وكذلك قيام بعض المثلين بأدوار شخصيات مختلفة في العرض نفسه، في إشارة جزئية إلى أن ما يجرى من أجداث أمام المتفرجين ليس سوى تمثيل. لكن المعنى الأكثر أهمية الذي يتضمنه أداء المثلين أنفسهم لأدوار الخليفة والوزير العلقمي وملك العجم.. إلخ، هو التشديد على الوظيفة لا على الأشخاص، على ما تمثله الشخصيات من مواقع لا على الطبيعة الفردية لها، على طبيعة السلطة الغادرة وإمكان استخدامها أخس الوسائل من أجل الوصول إلى أهدافها. ويعيدنا هذا التأويل إلى الفكرة الأساسية التي يكررها ونوس في معظم مسرحياته حول الطبيعة الجوهرية للسلطة، وهي فكرة سيوسعها ويطورها بصورة مدهشة في مسرحية (المك هو الملك).

أريد أن أشير في سياق الحديث عن مسرحية (مفامرة رأس المملوك جابر) إلى استخدام الكاتب حكايات تاريخية يستمدها من التراث ، ويعيد صياغتها وشخوير أهدافها وغاياتها مسرحيا، وهو يعمل بللك على تفريب المشهد، على خاص فاصل بين الجمهور والحكاية، عاملا بللك على كسر الإيهام بالواقع ومجرداً المرض من إلكان توفير عناصر التشويق وإيقاظ الدهشة أو الفصول الكلام أن عناصر التشويق وإيقاظ الدهشة أو الفصول المناهد يتماما من العرض المسرحي الذي يقعلع مع عناصر الداما التقليدية، التي يعد إلا المناهد يقمص إحدى الشخصيات أهدافا رئيسية في جمل المشاهد يقمص إحدى الشخصيات أهدافا رئيسية جمل المشاهد يتقمص إحدى الشخصيات أهدافا رئيسية جمل المشاهد يتقمص إحدى الشخصيات أهدافا رئيسية

لها. إن (منامرة رأس المعارك جابر) تتضمن الكثير من عناصر الششويق والإثارة، ولكتها رخم ذلك تعمل على كسر الإيهام بالواقع وتذكر التفرج على الدوام بأن ما يشاهده هو في الحقيقة مجرد حكاية عبر استخدام تقنيات القطع وأداء الممثلين أنفسهم أدواراً مختلفة، ومن خلال إدراج تعليقات المتفرجين واستخدام الطبيعة المفوية لجو المقهى أيضا (٧٧).

(مغامرة رأس المعلوك جاير) ، من وجهة نظرى، هى الخطوة القبلية التى يخطوها الكاتب نحو مسرح يفيد من المسرت المسرت المسرت المسرت المسرت المسرت المسرت المسرت المسرت المستعلقات الشعبية، كما يفيد من مسرح المهات ويسكاتور. وفي حين كانت (حفلة مسمر من أجل حزيران) محاولة للإفادة من شكل المسرح السياسي وتقنياته لدى يبتر فايس مشلا، جاءت (مغامرة رأس المملوك جاير) لتمهد للعمل الميز الذى سيكتبه ونوس فيما بعد، مستقيالاً إلى حد يعيد من مسرح المهات الملحي، وهو (الملك هو الملك).

_1 ·

(سهرة مع أبي خليل القبائي) (٢٨١ تواصل التقايد الذي بدأه ونوس في الإضادة من تقنية المسرح داخل المسرح التي استخدمها في (حفلة صمر من أجل ٥ خسريران). وهي إن كسانت تقسوم على حكايتين متناخلتين محكاية رائد المسرح في بلاد الشام أبي خليل وحكاية وهمائله في جمل المسرح جزءاً من حياة النام، وحكاية دهارون الرشيد مع خام بن أيوب وقوت القلوب، التي مثلها القبائي وفرقته خلال انتصف الثاني من القرن المسرحي، المستوى الأولى، كما يشير الكاتب في المرحظاته التقديمية، يقوم على مصرحية أبي خليل القلوب، وقوت القلوب، على المارة على مصرحية أبي خليل القلب، وقوت القلوب، على المارة على مصرحية أبي خليل القلب، وقوت القلوب، وقوت القلوب، وقوت القلوب، وقوت القلوب، وقوت القلوب، وقوت القلوب، حجوم العرض المسرحي كما كان

يتم تلك الأيام، ويمكن تحسقسيق ذلك عن طريق استخدام الديكررات الفجة والمبالغة في التشخيص وقطع الأحداث عن طريق استخدام الفناء والرقص، واستخدام الملابس الفاقمة الألوان (٢٠١٠، أما الحكاية الثانية، حكاية القباني وفرقته، فهي بمشابة الحكاية الإطارية لحكاية العرض المسرسي للقباني وفرقته. الحكاية الثانية هي المادة المؤاتقية التي تجرى مسرحتها.

ما يهمنا في (سهرة مع أبي خليل القباتي) هو حفاظها على نظرة للمسرح أصبحت في صلب العملية المسرحية لدى ونوس، وهي النظرة التي ترى أن التغريب وكسر الإيهام بالواقع لدى المشاهد، وتذكيره على الدوام أنه يشاهد مسرحا من خلال التفاعل مع الصالة وأداء المثلين أدوارا مختلفة وعدم التركيز على الصفات الفردية للشخصيات، هي أدوات لتعليم المشاهد وتذكيره أنه قادر على المشاركة وصناعة الحدث المسرحي، وأنه ليس مجرد مشاهد، بل إنه فاعل مثله مثل المثلين وبقية المشاركين في العرض. إن الكاتب يضيف إلى المبالغة في عنصر التشخيص تصورا لما كان عليه جمهور العرض المسرحي في نهايات القرن الماضي، عما يضفي حيوية على المرض ويحقق تواصلا مثيرا بين الخشبة وصالة المسرح. ومن خلال تلك الإضافة إلى العرض، نلاحظ أن الكاتب المسرحي قد جعل الجمهور واحداً من العناصر الأساسية في مسرحه التي بدأ يحرص، منذ (حفلة سمر..) على الأقل، على بحثها في معظم مسرحياته.

-11

يمكن القرل إن الكاتب يصل قسمة نضجه مع مصرية (الملك هو الملك) (٣٠٠ التي يكثف فيها عصارة الجربة المسرحية السابقة، سواء من حيث النضج الفكرى أو من حيث استيعابه عددا من التقنيات الشكلية المسرحية وأساليب التغريب للسرحي، إنه يعود إلى أسلوب المسرح، أو بالأحرى جوهر المفوث

جميمها، ولكنه يعيد التفكير بمفهوم اللعب لبجلو من خلاله معنى السلطة وطبيعتها وآليات عملها. اللعبة في المسرحية شديدة الخطورة بالنسبة إلى الشخصيات وبالنسبة إلى المشاهدين كذلك، والكاتب من أجل عدم حدوث أي نوع من التقصص العاطفي ينبه المشاهد إلى أن ما يجرى أمامه هو مجرد لعبة، لعبة استبدال للأشخاص، لإليات أن السلطة، في المجتمعات الرأسمالية، لا تتغير بينيير الأشخاص، وهو يستخدم لتحقيق هذه اللمبة المسرحية اللاقتات والعناوين التي تشرح المشاهد، ويجمل من الفواصل بين المشاهد وسائل لتذكير المشاهدي بأن من الفواصل بين المشاهد وسائل لتذكير المشاهدين بأن ما يونه هو مجرد تشخيص، مجرد لمبة مسرحية.

يستعير ونوس مادته المسرحية من إحدى حكايات (ألف ليلة وليلة) (٣١) ، ولكنه يوظف الحكاية لجالاء الفكرة الأساسية التي تدور حولها المسرحية، كما أنه يفيد من مسرحية (الرجل هو الرجل) ليرتولت يريخت (٣٢)، وإن كان يظل في الروح العامة لعمله أقرب إلى حكاية (ألف ليلة وليلة). ويمكن تلخيص الحكاية في أن ملكا ضجر ذات ليلة فأصر على أن يلعب لعبة خطرة تنازل فيها لليلة واحدة عن عرشه لرجل يدعى اأبا عزة الأهبل المغفل؛، ظنا منه أن ذلك سيدخل السرور على قلبه ويذهب الضجر عنه. لكن الملك المزيف يندمج في دوره ويمارس دوره كملك حقيقي، وبذلك يفقد الملك الأول عرشه دون أن تشمر الرعية أو أهل القصر باختلاف الملك المزيف عن الملك الحقيقي. إن سعد الله ونوس يبرع في هذا العمل المسرحي في إمتاع المشاهد بهذه اللمبة المسرحية التي يستخدم فيها كل معرفته بتقنيات المسرح الملحمي؛ من تضريب ولعب وقدرة على لفت انتياه المشاهد إلى أنه جزء من اللعبة المسرحية وأن ما يجرى من أحداث يمس مصيره. لكن أهم ما يحققه الكاتب: في هذه المسرحية المدهشة، هو البعد الفكرى للعمل الذى يعد تخليلا ممتعا لطبيعة السلطة وعدم تغيرها بتغير الأشخاص الذين بمارسونها ويشاركون في صناعة

قراراتها. وإذا كانت هذه الرؤية الجوهرية لطبيعة السلطة، التي تقترب كثيرا من رؤية الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو لطبيعة السلطة كذلك، تقود إلى اليأس من التغيير، فإن ونوس يشرح نظرته في إيضاحات كتبها للطبعة الرابعة من المسرحية بأن مايقصده بأنظمة التنكر والملكية هو المحتمعات الطبقية. إن (الملك هو الملك) حسب ونوس هي العبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية، ولاشك أن هذا الإعلان المباشر يكشف، ودون أي لبس قصد المسرحية والموضوع الذي تشوخي معالجته (٢٧٢). والمسرحية في الحقيقة تبني أحداثها للوصول إلى فهم للسلطة مؤداه أن والمجتمعات الطبقية ما هي إلا سلسلة معقدة من عمليات التنكر، تصل في ذروتها إلى التجريد المحض. هذا التجريد هو الملك، أو بكلمة عامة الحاكم، وما يعنيه الكاتب بالتجريد هو وأن الشخص في الذروة ينحل نهائيا في مجموعة رموز وعلاثم: الثوب، الصولجان، العرش، التقاليد، الحاشية.. إلخه، وأن دمأساة الحاكم تبدأ حين يتوهم أن لديه إمكاتيات خاصة بمعزل عن رموزه (٣٤). وثلك هي الرسالة التي تنطوي عليها مسرحية (الملك هو الملك) التي يشدد عليها اللاعبان اللذان يسيران اللعبة في المسرحية اعبيد وزاهدا والتحليل النهائي للفكرة الرئيسية في هذا العمل، هو أن السلطة لاتساوى الطبائع والخصائص الفردية للأشخاص الذين يمارسونها، بل إنها تفرض قواتينها وآليات عملها على من يمارسونها. ومن هنا، فإن الطابع الرمزي للسلطة يبدو في نظر ونوس أهم بكثير من الأشخاص الذين يمارسون السلطة. وما يهمناء في سياق هذه المقالة، حول مسرح سعد الله ونوس هو أن نؤكد قدرة هذه المسرحية على إيصال المشاهد إلى هذه الفكرة التي بني الكاتب مسرحيته حولها، ويبدو أنه أنضجها طويلا في مسرحه إلى أن توصل إلى هذا المفهوم الفلسفي العميق الذي يشرح معني السلطة وطبيعة ممارستها لوظائفها.

-17

سوف أتناول مسرحية (طقوس الإشارات والتحولات) قبل مسرحية (الاغتصاب)، السابقة في الكتابة عليها، لأن المسرحية الأولى تقوم بالتنويم على طبيعة السلطة وتخالفاتها أيضاء وتبدو استكمالا لمسحبة (الملك هو الملك) أو بالأحرى توسيعا لإحدى ثيماتها: أقصد نسيان أبي عزة ثاراته مع شيخ الجامع وشهيندر التجار وتغليبه مخالف السلطة على ثأره الشخصي. إن ونوس يقيم مسرحيته (طقوس الإشارات...) (٣٥) على هذه الفكرة الأساسية: أركان السلطة وطبيعة التحالف الناشئ بين هذه الأركان. وهو يستقى الحكاية، كعادته في مسرحيات سابقة، من مصدر تاريخي، محققا بذلك شيئًا من تغريب المشهد؛ إذ يعيد إلى الأذهان أن هذه الحكاية هي حكاية من الماضي يمكن التحقق منها في أحد المصادر التاريخية. الحكاية مأخوذة من مذكرات الشاعر فخرى البارودي، لكن ونوس يقوم بتحوير مغزي الحكاية؛ إذ يشدد على طبيعة السلطة المنظمة التي تتمثل قوتها في طبيعة التحالفات التي تقيمها بين أركانها. لكن الملفت، في هذه المسرحية، هو أن الكاتب، على عكس تشديده السابق على طبيعة الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في العمل المسرحي، ينبه إلى ضرورة التعامل مع اأبطال هذا الممل [بوصفهم] ذوات فردية تعصف بها الأهواء والنوازع، وترهقها الخيارات؛ (ص: ٥). ويبدو أن هذا التحول في تقييم سعد الله ونوس موقع الشخصيات من عمله المسرحي، هو النافع وراء تغير البحث في طبيعة السلطة في هذا العمل إلى إحداث تغيرات تراجيدية في حياة الشخصيات: إن التقلبات العاصفة التي تضرب حياة الشخصيات في (طقوس الإشارات والتحولات) هي بمثابة ثورة على فهم ونوس نفسه للسلطة، بوصفها ذات طبيعة جوهرية لا تتغير إلا بتغير الظروف والأحوال الاجتماعية. إننا نشهد في هذه المسرحية تقلبات مفاجئة في دواخل أركان السلطة

واندفاعات يصعب تفسيرها من خلال الأحداث نفسها. إن نقيب الأشراف، بعد اكتشاقه يلهو مع غانية ومن ثم سجنه من قبل قائد الدرك بتدبير من المفتى، تصيبه جذبة قوية ويتحول إلى متصوف يهمل أمور الدنيا وشؤون أهلها. أما زوجه، فإنها تتحول بمحض إرادتها إلى باثعة هوى تثير في البلاد فتنة تعصف بأهراء الناس وتسلب لب المفتى عدو زوجها السابق إلى درجة تجعله يصدر الفتاوي ثم يتراجع عنها. وما يحدث لهذه الشخصيات يحدث لشخصيات النوية أخرى في العمل؛ في عملية تقلب للأحوال لم نشهد لها مثيلا في أعمال ونوس المسرحية السابقة. إن الكاتب يشدد من خلال حوارات الشخصيات والأحداث على أن السلطة مخمى نفسها من الناس عبر الحفاظ على تخالفها، بغض النظر عما بين أركانها من الخلاف والضفينة، لعلمها أن قوتها تكمن في مخالفها في وجه المحكومين (٣٦). لكن البؤرة الفعلية لهذا العمل لا تتمثل في بحث الطبيعة الفعلية للسلطة، بل في متابعة ما يمكن أن تؤدى إليه تقلبات الطبع وتصاعد الأهواء والنزوات فني حياة الأفراد، وصولا إلى نتائج غير محسوبة تؤدي إلى تخلخل في طبيعة تركيب السلطة وحلول قوى جديدة مكان القوى القديمة(٢٧). ورغم هذا التحول في الثيمة الرئيسية لعمل ونوس المسرحي، فإن باستطاعتنا ملاحظة أن الكاتب لايزال مشغولا بتأمل موضوعه الأثير، وهو السلطة وطبيعتها، على مدار أعماله المسرحية.

-14

العمل للسرحي الأخير الذي سأتناوله لسعد الله ونوس هو (الاغتصاب) (۱۸۷) ، وهو إن كان سابقا في الصدور على (طقوس الإشارات والتحولات) إلا أنني آترت الحديث عنه في نهاية هذه المقالة، لأنني أعتقد أنه يثير نضايا محتلفة عن تلك القضايا التي تبحثها الأحمال المسرحية السابقة للكاتب، ومن ضمنها عمله الأخير (طقوم الإشارات والتحولات).

بأخذ الكاتب هيكل هذه المسرحية عن مسرحية للإسباني بويرو بايبخو (القصة المزدوجة للدكتور بالمي) ويعيد كتابتها لتدور حول الصراع بين العرب وإسرائيل (ص: ٧). وهو لكي يضمن وجود مساحتين تتعاقبان على المسرح يورد حكايتين على لساني راويتين، أحدهما إسرائيلي والشانية فلسطينية. لكن الحكاية الفلسطينية والحكاية الإسرائيلية لاعتمعان على خشبة المسرح معا. إنهما تتعاقبان رغم أن الراوية الإسرائيلي شخصية لامنتمية لا عجس بالانسجام داخل المجتمع الإسرائيلي، شخصية منشقة على دولة الإرهاب والقمع ومعذبة بسبب ما يمارسه قومها من قمع واقتلاع للشعب الآخر. إن الحكاية الفلسطينية ذات بعد غنائي، كما يشير المؤلف نفسه في بداية العمل وفي توجيهاته الإخراجية المقترحة. وهي، رغم القسوة النامية التي تقع على شخوص هذه الحكاية، فإن بزوغ فجر الانتفاضة في ثناياها يجعل خطوطها غنائية كمما أرادها الكاتب، أما الحكاية الإسرائيلية، فتتصفى من خلال شخصية طبيب نفسى متعاطف مع الآخر الفلسطيني، وهو يرصد آثار القمع والقسوة، التي يمارسها الإسرائيلي على الفلسطيني، على الإسرائيلي نفسه الذي يصاب بالعنة العصابية بسبب تعذيبه للفلسطيني. الحكايتان متداخلتان، إذن، رغم احتلال كل منهما مساحة منفصلة على السرح لايجمعهما إلاعنف الإسرائيلي وقسوته ووحشيته البارزة. لكن الحوار الذي يقيمه الكاتب بين الطبيب النفسي الإسرائيلي والكاتب (سعد الله ونوس) هو محاولة للبحث عن مشترك بين الإسرائيلي الرافض للاحتلال والقمع وشريحة من المشقفين العرب يرون أن من الضروري البحث عن أفق للحل غيسر أفق الصراع الدامي. إن الحكايتين اللتين ترويان بلساني راويتين مؤثرتان بطريقة مدهشة، رغم وجبود صبوتين وأضبحين في هاتين الحكايتين: صوت أن من الحاضر، وهو صوت الفلسطيني الذي يشدد الكاتب على أنه صوت عقلاني يبحث عن حل لمشكلتنا ومشكلتهم أيضا ، وصوت آت

من الماضى، من الأسفار التوراتية التى تخص على قتل الأغيار، وهو صوت الإسرائيلين بعامة. لكن ما يوجد مساحة مشتركة للحوار هو ما يجرى بين الكاتب والطبيب النفسى الذى يسلو مؤمنا بضرورة فتح باب للتحار حول المشكلات المشتركة، عن فتح باب للتعايش على أساس ديموقراطى ينافى ... في الحقيقة ... الطبيعة المؤتذ للكرة الكلونة... في الحقيقة ... الطبيعة المؤتذ للكرة الكلونة... المؤتذ للكرة الكرة الكلونة المؤتذ للكرة الكرة الكر

لكن، كيف يستخدم سعد الله ونوس الوسائل الشكلية لتوصيل أفكاره؟ نلاحظ في هذه المسرحية أن الكاتب يتخلى عن عدد من الوسائل الشكلية التي استخدمها في مسرحياته السابقة: وسائل التغريب المختلفة من حيث استخدام الممثلين والتشديد على الطبيعة التشخيصية، والبيئة المشهدية التي تتخذ من المقاهي والأماكن العامة مسرحا لها، والمادة المستقاة من التاريخ لتأكيد طابع التغريب، واصطناع علاقة بين الصالة والخشبة .. إلخ. لكنه يستعيض عن ذلك كله بالاعتماد على أسلوب الرواية، ومن ثم الانتقال إلى المسهد. الطبيب النفسي الإسرائيلي يروى الحكاية ثم ننتقل إلى المشهد، وكذلك تفعل المرأة الفلسطينية العجوز التي تدعى القارعة (التي يتضمن اسمها بعدا رمزيا يشير إلى اتتصاب القامة رغم حدوث فعل الاغتصاب)(٣٩). إن مسعد الله ونوس يمزج في هذا العسمل بين الرواية والمسرح، وبين السينما والمسرح، باستخدام عنصر الرواية في الحالة الأولى واستخدام الإضاءة في تدشين المشهد بعـد انسحاب الراوية منه. ولقد استخدم الكاتب هذه التقنية الأصلوبية في (مغامرة رأس المملوك جابر)، حين استخدم الحكواتي ليروى الحكاية منبها الجمهور، بصورة خفية، إلى اتصال الحكاية التي تروى بحياتهم ووضعهم الماصر. أما في (الاغتصاب)، فإن القصد من الرواية هو التنبيه إلى انفصال المساحتين الممثلتين في الحكاية، ولفت انتباه المتفرج إلى أن التوصل إلى رواية مشتركة للحكاية قد يقود إلى اتصال المساحتين، التقنية الأخرى

التى استخدمها الكاتب فى هذه المسرحية هى إثامة حوار بين الكاتب وإحدى شخصياته ، وهى تقنية مألوفة فى المسرح منذ (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) للويجى بيرانديللو، لكن المهم فى استخدام هذه الشقنية فى مسرحية ونوس هو إحداث تغيير فى طبيعة التفكير فى المراع المربى الإسرائيلى فى الأحمال الأدبية العربية ، بغض النظر عما يمكن أن يحدثه التضيير من لفط وضجيح على المدتوى الفكرى والمستوى السياسي (20) .

للجدل، إلى طبيعة مسرح صعد الله ونوس الغني بموضوعاته التى يبحشها وبالأشكال المسرحية التى يستخدمها المالأشكال المسرحية التى يستخدمها للتعبير عن مشكلاتنا الراهنة والكشف بأمانة عمل يستجد فى واقعنا من أحداث مزاؤلة. إن مسرح مفتوح على مايستجد من موضوعات ومن تقنيات مسرحية، على مايستجد من موضوعات ومن تقنيات مسرحية، وإنجازه المسرح العربي المعاصر، وقدرته على إنتاج أعمال مسرحية المسرح العربي المعاصر، وقدرته على إنتاج أعمال مسرحية المقتة، وشيرة للنقاش والجدل.

الهوامش،

- إلى فؤاد دوارة ، حوار مع الكاتب السورى صعة الله ونوس، سياة دالهادل، أبريل، التامرة ، ١٩٧٧ .
- أورده إسماعيل فهذ إسماعيل، الكلمة ... القعل في مسرح معد الله ونوس، دار الأداب، بيروت، ١٩٨١ ، ص: ١٣٠. ٢ ... صد الله ونوس، مأساة بافع اللمبس اللفقير ومسرحيات أولي، دار الأداب، بيروت، الطبعة الثانية، حتيران ١٩٨١.
- ٣ _ يقول خطورو ادحرق جناحا السرء ويتهما حدة الشمل قلامية. من ضمع أبيض صنع الجناحات، بل من شمع أحمر.. لايهم.. وسقط النسر من عال.. من جبهة السماء البيدة.. جداء ، للمقر السابق، ص: ٣١ .
 - ويقول في مكان آخر: «النار.. رأسي يحترق.. وسيلوب الجناحان..، ص: ٣٩.
- ع. يقول حسن أيضا في إضارة إلى علت لمتع قيام احتجاج أو الوزد الشرك التي كان بهب منها دخان التغيير أعرفها جهدا. هذا السنوات الطويلة من الاحتكاث المستمر مع قبلتاس والمواجعين. ممام الإنسان الكثير. البحكس بمرف أمرار البيت وموامل الدنة أكثر من السامة (..) مأردم الشرات، ومأسح المتواطر قبل أن تولده.
 الحمد (السابق من ١٠ ١١).
 - ٥ ـ. يهذا الوصف للمشهد الأخير تنتهى المسرحية:
- (بعد قابل)، يتقدم الصبى من نشطة مظلمة في المؤخرة وطلى وجهه ايتسامة مفدولة. يونو إلى البجة في صحت. تنظر نطورة إليه باحتداد، وبعد فترة يبدو وجهها وكانه يصفو..
- ترفع كور، آول، قايلا، وكأنها الفقاعة، ثم تسقط ثانية على الأرض, بعد فترة كافية يعافظ فيها للسرح على نصيرك، ترفع أكوام تراب أخرى. وينما هى في اللروة تستميد النجاة، وينسلل الستار سرماك. للصدر السابق، ص: ٨٦.

- ٦ ... المبدر تفسه ص: ٨٢.
 - ٧ المدر نفسه ١٩٠.
- ٨ __ سعد الله ونوس، قصد اللم ومسرحيات ثانية، دار الآداب، بيروت، الطبة الثانية، حزيران ١٩٨١.
 - ٩ ــ المصابر السابق، ص: ٥٠
- ١٠ .. مثا جوء من الحوار الذى يوجهه أسى إلى جاسم وقبته في اللب. و كل غرع كان هذاتا، بعضى بسهولت. وكان لا يضمي. وبعث يرز الاين.. الاين الذى وانت.. ليذكرنى بالذين ماتوا.. ليبليل الجرى حتى قعره.. مات هيد العميد المرويش.. ومنموت أيضا. لقد عندا.. إننا أمرات. (يذهول) أين كتاا با جاسم. ابني يتثلر إلى.. يزحمنى يوخفتي.. لمله يهد النوم في قراشي.. لما يحب أنه إن عد المصدر السابق مع و ١٠٠٠.
 - ١١ _ قصد الدم ومسرحيات ثانية، ص ٣٩.
 - ١٧ _ يخاطب التابعي يرهوم غاصا بمبراته دانخرمنا مهرر وجودناه ليم تتساءل أيضا عن السبب، للصدر السابق، ص: ٥٧.
- 11 ـ فصد الدم، من ۱۷-۱ ۱۶ ـ يكب وترس داكن روس في ضدر مشاربينا المنتصبة والمبترة هوت على وأرسنا خرية حزيران الماختة. أصبحت متابعة مشروعا الشدعمي كما كنا تتصوره من قبل صنحها: المشارئة المتون، وكالملك القاعات. وأنتا عاطرون بديان الإن كل ما لدينا بدسم جرها من شعريا بالكساح، المصدر المساري، من ۱۰۷.
 - ١٥ _ قصد الدم ومسرحيات ثانية، ص: ٦٥ .
- 11 انظر تماري ليساجل قيد إسخاطي في: الكلفة ـ القطل في مصرح معد الله وقوم، ص: ٨١. ١٧ – انظر غرحا فقهور البلدر الأولى للمسرح فللحدى لدى يسكانور ويهشت، فرديك أيون، يتوقيك يزخت، حياته، فقه، عصوه. ترجمة: إيراهم المهمي، دار اين عشاون بيرت، ١٨٤ من ٩٤.
 - . 14 ... سعد الله وتوس، حقلة صمر من أجل ٥ حزيرات، دار الأداب، بيروت، دون تاريخ.
- 1 يقول بريخت من بسكاتور: القد أقارت تجارب بسكاتور الفوضى في أهماق للسرع، فهي، في نفس الوقت الذي كانت غول فيه المسرح إلى مصنع، حولت صالة البرض إلى صالة اجتماع. بالنسبة إلى بسكاتور كان المسرح براناه والتفرجورة هيئة تشهيرة. كانت تطرح، بسرياء أمام الجمهور، فلك الشكلات الكبرى التي تهممه وتتطلب قرارات. أما
- معل خطابات المندوبين المصلنة بيمض الأوضاع التي لا تتصمل فكان يحل أداء فني يمكس تلك الأوضاع. والخنية كانت تهيف إلى غريض الجمهور _ البريلان _ على الخاذ قرارات سياسية. سبرح بسكاور كان ينفي استنارة الشائل، أكثر من إثارة الإحجاب. ولم يكن يسمى وحسب فترويد المفطرج بضره ما، بل إلى دامه تحو
- استناجات طعرمته بالطفا من العباد قدمها، وإلى جمله بشارك بقدائه في رجوده العامرية الطرد فرديك أوين، مصفر سابق، ص ١٠٢. وأن منا الاقدينان بيني إلى حد بديد الرواة للسرحية التي يتبناها سعد لله وارس في حقلة سمور. كما أنه يغير إلى بعض مصادر فأره البلدع بالتجارب للسرحة البينجة ونظل البريخية.
- بشو إسماعيل فهذ إسماعيل في كتابه عن مسرح صد الله ونوس في تأثيرات كل من بيتر قايس، والد المسرح التسجيلي في العالم، ومسرح بسكاتور التعليمي
 طبي مسرحية خللة ممور، عصفر سابق، عن عن عن ١٣٠ ـ ١٣٤.
 - ۲۱ ــ انظر فرديك أوين، مصدر سايق، ص : ۱۷۹ . ۲۲ ــ سعد الله ونرس، الفيل ياملك الزمان ومقامرة رأس المعلوك جابر، دار الآداب، بيروت، الطيعة الثانية، أبادل (سيتسبر) ۱۹۷۷ .
 - ٢٢ ــ يقف المثلون في نهاية السرحية أسام الجمهور ليخاطبوه قاتلين :
 - د الجميع ۽ هذه حکاية ,
 - محسطل ۵ ؛ وتسن ممثلوث .
 - عمم على الله علم على المعلم معكم هوتها.
 - تمسئل ٧ : هل عرفتم الأن لماذا توجد الفيلة؟ تمسئلة ٣ - هل عرفتم الآن لماذا تتكار الفيلة؟
 - ممثل ٥ ، لكن حكايتا ليست إلا البداية .
 - مُسئل ٤ ، عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى.
 - الجميع : حكاية دموية عنيقة. وفي سهرة أخرى سنعثل جميعا تلك الحكايقة للصفر السابق، ص : ٣٨ .
 - ٢٤ _ سعد الله وتوس. القبل ياملك الزمان ومقامرة وأس المعلوك جابر، دار الآداب، بيروت ، الطيعة الثانية، أيلول (سيتمسر) ١٩٧٧ .
 - ٢٥ ـ. انظر المصدر السابقء ص ص ٤٤ ـ ٤٤ .

٧٦ _ لقد قعل بريخت الشيخ نفسه عندما عاد إلى التاريخ ليقوم بإعادة صياغة بعش أحداثه وحكايلته، ويشير ريموند وليامز في معرض تعليقه على ذلك إلى أن يريخت رغب عبر استخدام الحكايات والمواد التاريخية في أن يقدم رؤية معقدة، كما كان باستطاعته من خلال هذا الاستخدام تغريب المشهد .

انظر : ريموند وليامز: المراما من إيسن إلى بريخت

Williams, Raymond: Drama from Buen to Brecht; A critical account and Revaluation, Penguin books , London, 1983, p. 324. ٢٧ _ يرى إربك بنتلي أن تخطيم الإيهام بالواقع في المسرح لللحمي لدى يربخت يتناول النوجة لا المفهوم بأكماه، و ٥ الواقعي السردي لا يحلف الإيهام بصورة تامة. إن الإيهام يتعلق بالمعرجة والقدر الذي يتوقر منه ..

Eric Bentley, In Search of Theater, Atheneum, New York, 1975, p. 149. انظر إربك بنتلي، في البحث عن المسرح ويشهر بتطي في موضع أخر من كتابه تلذكور إلى أن المسرم الملحمي يضع دللشاهد (....) على مسافة من الحنث المسرحي ويطافيه بعدم التصاعي كثيرا مع

الشخصيات، وأن لا ينجرف عميقا مع القصة ٤. الصدر السابق، ص ١٥٢ .

٣٨ ـ ممد الله ونوس، سهرة مع أبي خليل القيالي، دار الآداب، بيروث، ١٩٨٠ (الطيمة الثالثة) . ٢٩ _ النظر ملاحظات ونوس وترجيهاته للعرض في بداية النص، المصدر السابق، ص ص : ٥ _ ٧ .

٣٠ - صعد الله وتوس، الملك هو الملك، دار الأداب، بيروت، ١٩٨٣ (الطبعة الرابعة)

٣١ ـ يشهر على الراعي في كتابه المسرح في الوطن العربي إلى أن سعد الله ونوس يفيد في مسرحيته هذه من حكايس من حكايات ألف ليلة وليلة، إحداهما مخكي أن هارون الرشيد ضجر ذات مرة فقرر أن يصطحب وزيره في جولة ليلية سمعا خلالها من يقول ه آه لو كنت ملكا، لأقمت العدلي بهن الناس وفعلت كذا وكذا. فيقرر الخليفة أن يأخذ الرجل إلى قصره وأن يجمل منه خليفة لمدة يوم واحد. كما يفيد ونوس من حكاية أخرى من حكايات ألف ليلة هي حكاية هارون الرشيد الذي خرج ووزيره متخفين طلبا لبعض الأنس فوجدا رجلا يتزيا بزى هارون الرشيد ويتخذ لنفسه وزيرا وسيافاء وأقفن هذا التمثيل حتى ليحار المشاهد ولا يامري أي الرجلين هو الخليفة الحقيقي، .

انظر المقال الملحق بالمسرحية لعلى الراعي ص ص: ١٢٧ - ١٢٨ .

٣٧ _ لمرفة تقاصيل مسرحية الرجل هو الرجل، لنظر ۽ فردوبك أوبن مصدر مذكور ص ص ٨٣ _ ٨٩ . وانظر قراءة مقارنة بين مسرحيتي برتركت بريخت وسعد الله ونوس، أحمد الحسوء الملك هو اللك أم الرجل هو الرجل : بين سعد الله ونوس ويرتوله بريخت، مجلة الموقف الأدبي (دمشق) ، المدد ٨٦ حزيرات (١٩٧٨) .

٣٢ _ الملك هو الملك: ص : ١١٣ .

٢٤ .. المبدر السابق، ص : ١١٤.

٣٥ _ سعد الله ونوس، طقوس الإشارات والعحولات، دار الآداب، بيروت ١٩٩٤ . ٣٦ .. نقتيس هذا المقطع من الحوار بين قائد الدرك ومقتى الشام، وهو يدلل بوضوح على غمالفات السلطة وطريقة نظر ركن من أركاتها إلى هذه التحالفات،

اللَّمْتي؛ كنت أحسبك أكثر حصافة ياعوت بيك. أتعرف مافا فعلت ...! لقد رميت الطفل مع ماء النسيل.

عـرت: ورأس أمي.. لاأعرف ماذا تعني|

المفتى: أعنى أتك غالبت، وتتجاوزت في الصيد حدود للمقول. كان يكفي أن يشعر بالدنوى أمامك. أما أن تخزيه أمام عامة الناس، وتخفر نقاية الأشراف، فهذا غلو واستهتار .

صرات: يا للمجب .. يدلا من الشكر، أراك تنقلب على . ما الذي تغير حي تدافع عنه أ

اللفتي؛ لم أنقلب طيك، ولا تنفن أني أدافع عند المسألة هي أن النظام في هذه المدينة يرتكز على مراقب وتوازنات . وما يضبط كل شئ هو عدد من المناصب التي ينبغي أن تخفيظ حرمتها، وتصان هيتها. كما أن هية الدولة واحدة ومتضافرة، فكذلك الحال في مدينة الشام. ، (المعمدر نفسه، ص ٧٢).

٣٧ - يدور في نهاية المسرحية حديث بين خادم للفتي وأحد القبضايات يشير إلى انحلال أمر السلطة وضرورة ضبط الأمور. إن العقلية نفسها هي التي عجكم ولكن

الأشخاص ومنيتهم الاجتماعي مختلف . وعساس؛ إنك تخوض في أمور خطورة .

عسبدو، إلى أشوش في أمور خطيرة، لأن الوضع خطيريا أبا الفهد .

عماس؛ وماذا تقترح!

عسبدو: أن تشكل أخوة من الرجال، كي تحفظ الأمن والنظام، ونطبق الفتاوي التي أصدوها المفتى قبل مقوطه، وانحطاط أمره .

عساس: والأكابر!

هـــبدو، وينكشف مترهم، وغملهم واجهات بلا حول وبلا طول إننا الرجال يا أبا الفهد .. والبلد يحاج الآن إلى رجولة الرجال . يبغي أن نوقف الفساد، وأن تيد للظام هيته (للصدر نقسه ص : ١٤٦).

٣٨ ــ معد الله وتوس، الاغتصاب، دار الأداب، بيروت ١٩٩٠ .

٣٩ ـ إنه في المقبقة اغتساب مودوع لأن هناك منطق شنصيشن تنصيان من قبل قوى إلأمن الإسرائيلي، الأولى: فلسطينية (دلال) والنافية إسرائيلية (راحيل) ، في إشارة إلى يلوغ وحدية من يمارس التصليب أقصى درجات الذائية والموالة. إن ذلك ما ينطاقه الطبيب النفسى الإسرائيلي، أكل المحدم الإسرائيلي، بملوغه طم المطالة من القدوة والدناب؛ فلمه -

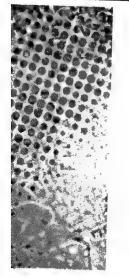
إن راميل، وزجة إسحق يتماس الذى يممل فى الفرع الشاخفى للأمن الإسراقيان، ويقوم يتمانيب الفلسطينيات ويشارك فى افتصناب بعضهن، تمافلي، بعد أن تم فتصابها من قبل جدودت رطيل وزجها فى الأمن الإسراقياني – والنه وزجها الإسراقيان فاللوء «أنت يا امرأة فعطيب الماسد، كنت تماول مساعدة ابناءً، وهذا ما تلفى لا تمتح معطفها، فتطهر تبايها المرقة وخدوش فى جسدها انتظرى، جسدى وليابى يامرضمة الذلاب، ذلب ضارية فى رية هيج ها الله البيزاً ، نقرة أمس من ١٨ مـ ٨٨

ع. لقد أكثر صد ونوس بنشره هذه المسرحة صديما كبيرا في الحياة الثقافية السروية في بغلية التسمينات، فهاجمه البعض بعض المنظم بسبب الأفكار التي طرحها في
 الاغتصاب ونعن إلا تكتب البيرم هذه المقداة عن مسرح سعد الله ونوس نذكر بالفسجة التي تشار الآن حول التطبيع الشقافي مع إسرائيل وحول بعض الأصوات
 الثقافية الديمية في حدوث حوار عقلامي علل من المشتجد حول الموضوع .





• نـدوة



■ المسرح والتجريب

ندوة

المسرح والتجريب

1

المشيار كيون.

وساير عسصة رز أستاذ التقد الأدبي، كاية الأداب، جامعة القاهرة مصر.

رائسيترغرافيا يممهد القنون الجميلة ، جامعة لبنان - لبنان ،

عسادل قسرشولى: أستاذ البصرح العربي المهاجر إلى ألمانيا . معدياً .

عبدالرحمن بن زيدان: كلية الآداب، مكالس المغرب. عسر الدين قنسون: مخرج معرجي، مدير المعروي وقعناه

المعراء الثقافي ، تونس ، عـــز الدين السنني: كاتب معرجي ، تونس ، عـــمـــــــــــد ، مخرج معرجي - معر .

محمد عبارة: أمناذ بالمهد المالي السرح - تريس، هدى ومسلمة: أستاذ الأدب الفرنس، كلية الأداب جامعة

عين شس، مدير مركز الهناجر اللنون ـ مصر.

عقدت الندوة في المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، خلال شهر
 سبتمبر ١٩٩٤ . وقد أعدها للنشر صالح واشد.

يفترن التجريب في المسرح، كمما في غيره من الفنون، بالأسفلة التي تسمى إلى تدمير سلطة الساند والمألوف الفني ثقافها واجتماعها، بالبحث عن إجابات جديدة غير تلك التي جلت وتكلست، إجابات هي نمثل أجمل واعمق لعلاقات الواقع لكنها تحمل بدورها أجنة اسفلة اخرى...

هى إجابات _ بصيفة الجمع _ بالضرورة؛ لأنه لم يعد ثم مجال لإجابة منفردة وفريدة، فالجمالي النقائي السائر نحو تحور مجمعه من سلطة السائد، نحو تجديد تهدالانه، لايسمى أبدأ إلى استبدال سلطة بسلطة أو تبثل جمثل، إنما يجتهد لرفع كل الحواجز التي تقرن بالتقليد.

فى هذه الندوة، تعفجر الأسئلة والقضايا، حول مفردات المسرح من حيث هو فعل وغارسة، وحول التجريب وقضايا العرض المسرحي، وحول علاقة الإبناع والقف فى الممارسة المسرحي، وحول علاقة الإبناع والقف فى الممارسة المسرحية العربية، وحول حضور/ غياب جمهور المسرح التجريب، وحول فكرة «الورش المسرحية»، وحول معنور/ غياب جمهور المسرح التجريب، وحول فكرة «الورش المسرحية»، وحول موقع المسرحة الآنه في ما المائة علاقة وسطوة وسائط البث اغتلفة، وحول أطواف علاقة «العقد المسرحية»، وحول الهوية المسرحية العربية، ومعول الهوية المسرحية العربية، ومعلم في سياق قضية علاقة «الأثار الآخر».

ندوة المسرح والتجريب

هدى وصقى:

سنحاول في هذه الندوة أن نطرح هموم النقد المسرحى الراهنة على المستوى التطبيقي، • دون إغفال للمستوى النظرى. لذلك، سنقترب أكثر من المسرح بوصفه ممارسة تطبيقية لعمل ميداني مجسد ذى عناصر بشرية ومادية: الخرج، الممثل، الخشبة... إلخ.

أنا شخصيا تؤرقنى فكرة الورش وكيفية الإفادة منها لإنجاز عمل مسرحى ذى تقية عالة، يقرم على اختيار أسلوب أو أكثر من أسالب الإخراج، بعد فهمها واستيمايها؛ بحيث تشكل نجانساً لا تنافر فيه عند طرحها على خشبة المسرح، بحيث تظل المتمة والوعى والموقة... إلغ من سمات العرض المسرحى فى الوقت نفسه. لأن الماكاة الصمياء لأساليب الإخراج دود درج وتجانس تقدل تشويساً فى الرسالة المسرحية، ويتضح ذلك فى التناجج التجييبة. العرض الياباني هذا العام (١٩٩٤)، مثلا، أفاد من السيكودواما، و «الهابننج» وهما يتسميان إلى أساليب إخراجية قديمة. ومع ذلك، فقله استجاب ليهما الجمهور، فهل نحن فى حاجة إلى إعادة مثل هذه الأساليب؟ والماذا لاختلت ليومن العروض الأجنبية على المستوى المقتر، في المسابك، والمقاتقة، وبعض المورض الأجنبية على المستوى المقتر، في المستوى الم

عبد الرحمن بن زيدان:

أقترح مجموعة من الأفكار تمثل مجموعة من القضايا للطروحة الآن في المهدان أو المجارعة من القضايا المطروحة الآن في المهدان أو المجارعة من القضايا المطروحة الآن في المهدان أو المجارعة وقضايا التجريب وقضايا المرحى المسرحى. لقد كان الموضوع السابق في مجلة وقصول عن قضايا المسرح العربي والبحث عن نظرية وأساليب جديدة الآن يمكن أن تتناول قضايا المرض المسرحى على اعتبار أنه الهم المنترك بين كثير من الخرجين والكتاب والمنتقين، بعد ذلك تنتقل إلى فكرة أساسية أصبحت منتشرة الآن في ألوط المجري، هي فكرة المورش المسرحية ومعملية التجريب، وعلاقة هذه الورش من خلال التلاقح والتفاعل الرش بالمدارس الغربية في المسرح، وكيف تبلور هذه الورش من خلال التلاقح والتفاعل بين ماهو غربي وماهو عربي. ثم كيف بهلورت علاقة الورش بالسينوفوفها، بالمداماتورجيا، بالمداماتورجيا، بالمداماتورة التجريبي المدارة المترحى المربى؛ هل يساير النقد المسرحى العربي معطيات النجوالي الدينال هو نفسه يبحث عن أدوات وعن معملية جديدة ليخرج من إطار المناهية المناهدة يدخرج من إطار المناهج القديمة و

عادل قرشولي:

الحقيقة أن أي موضوع سنطرحه سيعود بنا إلى هذه المجاوز؛ لأنها هي الإشكالات الأساسية التي يواجهها المسرح العربي، والتي يعاد طرحها دائما من جديد.

هدی وصقی:

أرى من الضرورى أن نضع فى الحسبان، بشكل فعلى، مسألة الورش وكيف تتبلور شكل منهجى.

عبد الرحمن بن زيدان:

ثم إنه يمكن من خلال الحديث، استحضار مجموعة من المسرحيات، سواء من دورات هذا المهرجان أو من خارجه، بشكل يسمح بالتنوع في النماذج، حتى يحدث تنوع وتكامل في الآواء.

عز الدين المدنى:

أريد أن أتناول الشفرات أو النواقص؛ تلك الأشبياء التي يؤسف لعدم وجودها لدى المسرعين نقاداً وممثلين ومخرجين بصفة عامة، دون الدخول كثيرا في الأمور النظرية، لأني المسرعين نقاداً وممثلين ومخرجين بصفة عامة، دوالدك هو أولى دوجات التجريب، ودون بحث لا يوجد تجريب، فالتجريب لا يعنى أن أقلد أخر ما استحدث في التجريب، هذا البحث، ماذا يعطى؟ هذه مي المسالة، وفي الوقت الذي تأصيح فيه المسرح موضوعا للبحث محمل المستويات، لا لذخل إلى الخبر وامتنادات إيناعه في الورشة، ما يحدث الأن هو كالتالى؛ بأخد الخرج المسرح التقليدي كما هو ويتكامل عن إحداث أي تغيير فيه، ثم يلمت به صفة التجريب. هذا شئ صهل ومعناه محيف؛ فكيف ينقل من يقوم بالتجريب؟ مع أن الخاصية الأولى التي عبد التركيز عليها هي البحث، فدون بحث لا يوجد ابتكار، ولا توجد طرق خارجة على المهيمن، وعلى المقرر والمقولب والجفف والملب... إلى غير ذلك . إذن، يكون محبك، إذن يكون هناك يكوب مصلب أيضاً.

القضية هى قضية مالم يشاهد من قبل، مالم يبحث من قبل، مالم يكتب من قبل؛ لأن أية تجربة تمر عليها خدمس منوات أوست تستهلك بتأثير العرض أو بضمل التوزيع التليفزيوني، أو تسجيل النقاد لها بالصورة، حتى الصورة الشمسية، وتصبح بلا أية قيمة.

الآن، في المسرح الحديث في أوروبا، يتم التجريب بالبحث حول شخصيات وأنماط مسرحية مرجعية ليس لدينا طلها.

هدى وصقى:

إننا لانستطيع اختلاق شخصيات مسرحية مرجعية، وإنما نبحث في التراث ونعيد البحث حول شخصياته.

عز الدين المدنى:

الأمر مرتبط أيضا بالحركة القائمة فى العلوم الاجتماعية. ففى الغرب، هناك حركة نقدية قامت لمراجعة فرويد بل لمراجعة لاكان ودو سوسير... إلخ . هذه المراجعة، كيف أنظر إليها من زاويتي أنا؟

إن مختلف الحركات القائمة في العالم يستبطن قضايا العلوم الاجتماعية المطروحة، مسرحية (هير) في عام ١٩٧٠، مثلا، قامت على قاعدة إيديولوجية وفكرية تستند إلى التحليل النفسى والعلوم الاجتماعية، فإذا أخذناها مأخذا حرفيا فهذا يعنى أننا لم نفهم شيئا. إذا، يجب أن نقوم نحن بحركة مراجعة، فمن السهل أن يقام عرض كالعرض الياباني، لكن الإبداع الحقيقي ليس سهلا لأنه يعتمد على المراجعة والبحث.

هدی وصفی:

بالإشارة إلى العرض الياباني الذي يتمثل أكثر من أسلوب، يثور سؤال: هل هذا التمثل للأساليب الإخراجية يستنبعه بالضرورة إدراك الفلسفة القائمة وراء هذه الأساليب؟

جاير عصفور:

. في هذه الندوة ، لابد أن يكون لدينا الاستعداد للإجابة عن مجموعة من الأسئلة التي تشغل الناس. فمنذ أن بدأ مهرجان المسرح التجريب والناس تتساعل ابتداء على سبيل المثال: مامعنى التجريب؟ إلى درجة أن هذا السؤال لم يكن سؤال المثقفين فقط، وإنما طرح في مجلس الشعب، هل نحن في حاجة إلى التجريب؟ وهل من المحتم أن يكون المفهوم الذي يتبناه مهرجان المسرح التجريبي، بشكل غير مقصود، هو المفهوم الغربي؟ لماذا لانفيد من شجارب بعض الدول في العالم الشالث كالهند؟ فهناك، مشلاء حاول بعض الشباب التجريبين اقتحام مشكلة حساسة كمشكلة التعصب بين المسلمين والهندوس، فأقاموا عروضا في الشارع؛ فكان أن قبل بطل الموض.

هذه الأسئلة وغيرها وما يتضرع عنها من قضايا تتحدثون فيها الآن، تدور في أذهان شباب المجربين. إذن، هل التجريب الذي قامت به مجموعة من الشبان المصريين في تجربة (كونشرتو) مفهوما وبمارسة، هو نفسه الذي صدر عنه العرض الروسي الراقص الدرامي في افتتاح المهرجان؟ وهل هو المفهوم نفسه الذي صدر عنه العرض اليايائي الذي أجلس المتفرعين في أقفاص؟

وهناء تحن لاتتحدث عن مفهوم مجرد متمال على الواقع، لكن عندما يلح عبد الرحمن بن زيدان وعبد الكريم برشيد على مفهوم الاحتفالية، ما علاقة هذا المفهوم بالتجريب؟ وعندما يصارع عز الدين المدنى فيما يتصل بقضية الشكل المسرحي وعلاقته بالتراث، أين يكمن التجريب في ذلك؟

عبد الرحمن بن زيدان:

موضوع المسرح العربي موضوع إشكالي؛ لأنه يطرح أسئلة كثيرة، يحاول النقاد العرب الإجابة عنها. ولكن، تظل الأسئلة دائما أكثر من الأجوبة. ومنحاول إلقاء الضوء على حركة تطور المسرح العربي، في البدئية، كان الهم الأول هو محاولة بناء نص درامي على نموذج سابق هو النموذج الغربي على مستوى شكل البناء وعلى مستوى مضمون الرؤية المعلقة التي تريد أن تتجارب مع متعللبات النهضة. ثما يدفعنا للقول بأن هذا النوع من القبول كان قبولا لموضوع جاهز، وفيا يتملق بالمسرح العربي؛ فلم يطرح الطوال حول ماهية هلما المسرح على مستوى البنية وعلى مستوى الرؤية بمفهوميهما الحوال حول ماهية هلما المسرح على مستوى البنية وعلى مستوى الرؤية بمفهوميهما الحديثين، بعد الستينات، بدأ اقتحام مجال جديد للمسرح العربي بالانفتاح أكثر على المدونج الغربي بتفقيته ومحاولة بناته بناء جديداً يتساوق و المتغيرات الجديدة في الواقع العربي.

بدأ التجريب بالتعامل مع مسرح اللامعقول؛ كما بدأت محاولة استبات المسرح الواقعي في المسرح العربي، فم بدأ المسرح العربي يجرب توظيف التراث لبناء نص دوامي عربي، إضافة إلى محاولة كتابة نص متحور من التراث ومن الغرب، من أجل ما أسماه النقاد بهـ وعصرته الخطاب المسرحي العربي.

أمام هذه التجارب المتمددة في توجهاتها وأبعادها، ظهر تجرب آخر يحاول استحضار التجربة المسرحية العربية وإعادة قراعتها من خلال بيانات مسرحية؛ في مصر، نجد على الراحي وتوفيق المحكيم ويوسف إدرس، وفي سوريا نجد سعد الله ونوس، ثم نجد بيانات أخرى لجماعات مسرحية تربد جميعها أن تستحضر التجربة المسرحية العربية، وتفترح بليلاً أو بدائل لها، من هذا المنطلق، نجد أن كل هذه التجارب كانت تبحث عن شكل مسرحي عربي يحمل مضمونا عربياً يخاطب الإنسان العربي في مكانه وزمانه، وفي خصوصيته النفسية والمعرفية. ظل الاهتمام مركزاً على مايقوله النص المسرحي، وكانت السلطة المطلقة في كل المراحل السابقة هي سلطة المؤلف المسرحي، في غباب سلطة الخرج. في السنوات والأحيرة ظهرت سلطة الخرج، في السنوات الأخيرة ظهرت سلطة الخرج أو والمعرف المسرحي؛ فنخل المسرح العربي، دخلت في تناقض مع السلطة الأولى، وهي سلطة الخرج كيانه نص مسرحي من أجل قراءته وركحية"، وتقديمه تقديماً جديداً يعطى الخرج كيانه نص مسرحي من أجل قراءته وركحية"، وتقديمه تقديماً جديداً يعطى المربي بجريتين؛ تمهد على الإبداع الركحي، أمام هده الثنائية التي تحكم المسرح العربي، بدأت قضية التجريب تنظرح من جديد سؤالا تقدياً بعلى مؤده.

عز الدين قنون:

فيما أرى، لايمكن أن نجرب دون أن نمتلك أولا أدوات العمل المسرحى نفسها. لذلك، فإن أية مجموعة مسرحية تجتمع في بقعة ما وتقوم بعمل مسرحى تحت مسمى والتجريب؛ لايمنى ذلك أن ما قامت به تجريب حقا، فالتجريب ليس أمراً سهلا. فإذا كان أى إنسان يستطيع التجريب في المسرح فلماذا لايمكن التجريب في الطب ؟ إذن، لا يد من الشمكن من استعمال كل مفردات العملية المسرحية، عن طريق الخير، حتى يمكن أن نجرب.

بالنسبة إلى ما طرحه عبد الرحمن بن زيدان حول سلطة الخرج، صحيح أن ميلاد الخرج قرب، في أواخر القرن الناسع عشر، وقبل ذلك كان المؤلف هو سيد العملية المسرحية لكن المؤلف هو سيد العملية المسرحية لكن المؤلف هو سيد العملية المسرحية لكن المؤلف هو سيد العملية المسرحية والمؤلفين كانوا من كبرا وجاء كانوا بعارسون المهنة المسرحية ولم يكونوا يجلسون في أبراج عاجية منزوية عن الخشبة والتمثيل والأدوات المسرحية، وكان معظمهم يقوم بإخراج أعماله بل يمثل فيها. الآن أطن أنه، على مستوى العالم بلمية عاملة على مستوى العالم العربي بعشف خاصة، أصبحت هناك علاقة جدلية مهمة عامة وعلى مستوى العالم العربي بعمفة عامة وعلى مستوى العالم العربي والمصرة خاصية المسلاقة في شخص واحد هو حينف الملاقة في شخص الحد هو حينف الملاقة في شخص الحد هو حينف الملاقة المولى العربي مؤلف المسرحية والرغ مثل العالم الغربي، فإننا والمدطقة الموري المؤلف والغرج، ألا من خلال علاقة عضوية لتجاوز عشر سنوات.
مسرحيات ولمدة للتجاوز عشر سنوات.

القضية الأخيرة التي أشير إليها الآن هي مشكلة النقد، ومدى مسايرته أعمال التجريب المسرحي: في عالمنا العربي قليل جداً من النقاد ساير مانسميه بين قوسين «بالتجريب»، أو الهارولات التجريبة المسرح المجريبة المسرح التجريبي وحتى الآن، هل هناك دراسة حول بعض التجارب التي قدمت في المهرجان؟ هل التجريبي وحتى الآن، هل هناك دراسة حول بعض التجارب التي قدمت في المهرجان؟ هل منافرة الجدلية بين مايقدم فعليا والتنظير قائمة أم مفقودة؟ أم هو مجرد لقاء يجمعنا كل عام لنطرح الأسئلة نفسها: ما التجريب؟ أين التجريب؟ وأخشى أننا سنظل نظرح الأسئلة لسنوات أخرى؛ لأن الأمر يتحرك ويتطور ولكن، هل هلا التحريك أو هذا التطور مبنى على أمور رصدت حتى يمين أن متعلمها أن نستفلها لندهب أشراطاً أخرى أبعد؟ هذا؟ هل العمل الياباني، أو ليممل النونسي (الداليا) وغيرهما من العروض، تعد أعمالا تجريبية أم لا؟ لتتكلم عما صوف يكون.

^{*} القراءة الركحية: الوضع الجديد للتص المسرحي على خشية المسرح، بكل مكونات العملية المسرحية المستدنية بالعلامات المستخدمة على الخشية الخيرة.

هدى وصفى:

فى نشرة المهرجان مجموعة من القرايات النقدية التى يمكن أن يفاد منها فى رصد دورات المهرجان وتكوين متن نستطيع الحديث حوله.

عادل قرشولى:

رغم أننا قدمنا لمفهوم التجريب تعريفات كثيرة حتى الآن، أعتقد أننا لم نصل ولن نستطيع الوصول إلى تعريف نهائي للتجريب، إنما نستطيع أن نضع له خطوطا وتصورات عامة. من جهتي، أرى أن ثم تشوشاً كبيرا وعدم وضوح في الرؤية بالنسبة إلى ما نريده من التجريب ومانديه به.

أنا أضع التجريب في زارية أضيق بكثير عما يضعه المسرحيون العرب عادة. في اعتقادى أن الخطأ الأكبر الذى حدث فيما يتصل بالمشاريع المسرحية المتباية والختلفة التى طرحت على المساحة المسرحية العباية والختلفة التى طرحت على المساحة المسرحية العامية، هو أن كل مسرحى كان يممم تجرته الخاصة أو مشروعه المسرحي الخاص، وهذا التعميم للتجريب يمكن أن يكون بديلا عن المسرح التقليدى السائد. لكنى أعتقد أن المسرح التجريب يمكن أن يعموم في الانساع الأفقى للمسرح العربي، فالتجريب لايكون تجريا إلا إذا كان يمثل اختراقات عمودية للانساع الأفقى للمسرح العربي، على أن يشكل أفقا التجريب ومايقد موازيا أو مساحة صغيرة موازية لما هو سائد، أعتقد أن هذه الفكرة جوهرية للإجابة عن التساؤل حول مشروعية التجريب. فأنا لأثرى أن علينا أن نقل بن بالتجريب ومايقدمه المسرح التجريب ومايقدمه المسرح التجريب ومايقدم المشروعية الماء المتكامل. من هذا المنظور تقول: إن الجريب لايفدم إصافة إلى المسرح التجريب بمكن بن من منظور تفاعل الأنواع الأدبية أيضاء أن يكتسب التجريب من المشروعية، أى أن التجريب يمكن أن يؤثر في المن التشكيلي ويتأثر به: يتأثر به: يتأثر به: يتأثر به: ياشعروية في الشعرية.

هناك إشكال آخر نتج عن تصور أن التجرب ينبني أن بساهم في تكوين الرعم الجمعى للأحد. هذا صحيح، ولكن في حدود ضيفة؛ لأن هذه الفكرة بنتج عنها خطأ اعتبار التجريب ومهمته في فعل التغير بديلاً للفعل السياسي، وهذا هو الخطأ الثاني الذي ارتكبه للسرحون العرب وبسيسمهم المسرح العربي.

تنيجة للمداهمة الكبيرة التي حدثت بعد الانفجار المارماتي وتطور وسائل الاتصال، خاصة غرر التليفزيون، لحيز كبير جداً من تكوين الوعى الجمعي للمجتمع، وضع خاصة غرر التليفزيون، لحيز كبير جما كان في الماضي، من هنا، أرى أن علينا أن تنظر إلى التجريب على أنه حالة خاصة من حالات المسرح، وأحد بخلياته وليس المسرح بكامله، وأن لهذا المسرح بكامله، وأن أضح، هذا المسرح بكامله، وأن أضح، هذا المسرح بكامله، وأن أضح، هذا المسرح بكامله، أردت أن أضح،

محمد عبازة:

يبدولى أن المسرع، باعتباره أحدث إبداعات الثقافة العربية، مازال في طور البحث والتماؤل. وكثرة التساؤلات التي طرحت هي في الحقيقة علامة صحية؛ فلماذا نبحث عن المجتب عن المجتب المجتب التي طرحت هي في الحقيقة الإجابة كيفما يرى. أعتقد أن تقاضنا العربية والإحلامية بنيت أساساً على مفهوم التوجيد لللك نبحث دائما عن التوجيد حتى في التعربفات، على المكس من الفريسين، فهم لإشيرون قضية توجيد المفهوم، بلي يون الأمر الواحد من خلال مفاهيم ورؤى مختلفة وأحيانا متناقضة. لأغرابة إذن، وبعد درات عدة من مهرجان القاهرة للمسرح التجربي، أن يتساعل الإنسان العادى أو المثقف من تعربه، إذ إن علم التجانس واختلاف الرؤى هو تناج اختلافات نظرية جمالة أو فكية فلسفية.

أعتقد أن الإبداع المسرحي العربي، بوصفه فنا حديثا، قد بدأ مجرباً، وإلى الآن لابزال يجرفه بضاحة بالكثير من القبود التي تعرقله يجرب. لكنه لم ينطلق الانطلاقة الحقيقية لأنه بعيش مقيداً بالكثير من القبود التي تعرقله وتمنعه من إحداث نقلة نوعية. وهو في ذلك يختلف عن المسرح في البلاد الغربية والأوروبية التي تسمح للمبدع بأن يكون، بدرجة ما، متحرراً من القبود والعراقيل التي تقيد المبدع العربي بالأصاص. فللمسرح فن مشاخب ومتمرد منذ بدايته، لذلك يعيش هذا الحصار الذي في جزء منه على الأقل .. يمنع عملية التجريب من التقدم إلى الأمام والقيام بنقلات نوعية.

على مستوى التنظير العربي، أخدات قضية تأصيل المسرح العربي حيزا كبيرا من الدراسات والأبحاث. ويبدو لى أن المسرح اليوناني غجح فى هذه القضية رغم أنه تكلم لغات عدة. فالفرنسيون، مثلا، لم يطرحوا قضية تأصيل المسرح الفرنسي مع كورني وراسين، وهم أكثر كلاسيكية من اليونانيين. لماذا نطرح نحن قضية تأصيل المسرح العربي فى هذا الفارف بالذات ؟ اعتقد أن المسألة ناججة عن مركب عقدة النقص. هذه العقدة جملتنا ندخل متاهات من العمع الخروج منها: تأصيل المسرح العربي، تأصيل الخطاب العربي... إلخ. أحتد أن في الأمر شيئاً من الخلط ويجب أن تعود الأمور إلى الإطر الصحيح.

طرح عبد الرحمن بن زيدان قضية الانفصال بين «الكتابة النصية» و «الكتابة النصية» و «الكتابة الرصية» و «الكتابة الرصية» و «الكتابة الرصية» أو المنابة والتجارب الوجية في العالم بدأت عجمع بين هلين الانجاهين في على الكتابة والتونسية كثيرة ومتعددة، ومصرحية (المصعدا، مثلا، شاهد على ذلك؛ على تزامن الكتابة النصية والكتابة الركحية. وهذه المسألة جدات تقريبا بطريقة أو بأخرى، بداية تحلخلة سلطة الخوج التي أشار إليها عز الدين قنون؛ فإذا كانت السيطرة في المعلية المسرحية والعرض المبدى منذ حوالي قرن ونيف، فإن الممثل هو المهيأ الآن للسيطرة على العرض المسرحي، وهذا هو، بالتقريب، الثيار السائد في جل رأى التجريب المسرحي في الغرب.

عصام السيد:

أخاف جداً من الأحكام القيمية والأحكام المطلقة، وأخاف أن أقول ما أتى فيه ثقة نامة، وأخاف أن أقول ما أتى فيه ثقة نامة، وأخاف أن أقول ما أتى فيه ثقة نامة، وأحقد أن هذه ستكون بداية النهاية. لذلك، سأطرح بعضا من التساؤلات ومجموعة من المهموم. قال عبد الرحمن بن زيدان إن المسرح العربي بدأ تجريبا، وأنا أفق معه. لكن، لماذا في حد ذاته ؟ وعدما اتطلق للمرح العربي لم يعد تجريبا، فأن تجرب أو تحرض تجربة أم في مختلف عن أن تعلق ألسرح العربي الآن مقلداً أيساً للمسلم الفري، والسؤال: ألس التجربب أن يكون الفنان ستوعا كل أدواته المسرحية كي يستطيع عز الدين قدون إن شرط التجرب أن يكون الفنان ستوعا كل أدواته المسرحية كي يستطيع عز الدين قدون إن شرط التجرب أن يكون الفنان ستوعا كل أدواته المسرحية كي يستطيع أن يعدل الخرب ما ما نقط هو الشرط الوحيد، أم أنه يجب أن يملك الجرب هما داخليا يجمله ينطلق من الأساسيات إلى شي مختلف؟ وقد المار قد أن هذا إشكال عميق حدال ينطلق من مقولة مهمة؛ وهي أننا في هذا الوطن العربي دائم وأبنا مايسبن الفكر الوقع، فالمائدة يتمامل مع التجرب من منطلق القياس على الخبرات والمدارس المائة، فافلا عمل التجربات من تكلير لهذا الاعتلاف في التحربات والمدارس المائة، فافلا عمل الأدكال السابقة؛

والمؤكد، كما قال عز الدين المدنى، أن التجريب في العالم يستند إلى فلسفة؛ هذه الفلسفة إما أنك تنفر نفرة للمجتمع أو، الفلسفة إما أنك تنفر نفرة نقدية للمجتمع أو، على الأقل، إلى المسرح، وبالتالي تريد أن تختلف من أجل أن تقول شيئا مختلفا. في مصر لا يسمح هامش الديموقراطية بأن أذهب، بوصفي مخرجا، إلى مدير مسرح وأطلب منه أن المسمح هامش الديموقراطية بأن أذهب، بوصفي مخرجا، إلى مدير مسرح وأطلب منه أن جورف على نفسى قاعة مدة سنة، أنا لا أعرف بهاذا سأخرج في نهايتها، كمما فعل جروتوفسكي. إنه لا يستعليم أن يسمح لي بهذا لأنه لا يتن في النتيجة، ولأنه لا يتوفر قدر من الشيموقراطية يتبح لك أن بدع وأن تختلف.

المسألة الأخيرة؛ اعتقد أن وجود تخديد للتجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التجريب، لأنه سيكون لدينا حيتك وصفة جاهزة تشبه المحادلة الرياضية: 1 + 1 = 7 أي س + ص = تجريب، إنما يجب توسيع المفهوم وليس المعطلع؛ لأن المفهوم يختلف عن المعطلع الذي يمكن تخديد، ولكن ليس تخديداً جامعا مانعا وبشكل حاد.

عبد الكريم برشيد،

أريد أن أتنارل التجريب من خلال مفهومين: المفهوم العام الشامل، والمفهوم الخاص المحدود. فالتجريب بالمفهوم العام هو كل إبداع؛ الإبداع الحقيقي هو إيداع مجربيع، فشكسبير كان مجربا، وموليير كان مجربا، والتجريب مفهوم تاريخي مرتبط بزمان محدد، فاللامعقول مرتبط بالخمسينيات، والهابننج مرتبط بالستينات. في الشعر العربي، كان أبو نواس بخريبيا كما كان أبو تمام وكل الذين اتهموا بالشعوبية لأنهم «خربوا» الشعر العربي. أما التجريب في مفهومه الخاص، فهو هذا الفعل الذي يقوم به البعض، ولايقدم ــ في واقع الأمر .. سوى إعادة إنتاج تجارب وتساؤلات غربية تمت في الخمسينيات أو الستينيات في أوروبا. ونحن نعرف أن التجريب الحقيقي ينطلق من حساسيات معرفية وجمالية معينة؛ فالمستقبلية، سواء في إيطاليا عند مارينيتي أو في الانخاد السوفيتي عند ماياكوفسكم، هم. تجريب مرتبط بالثورة الصناعية وبالتقدم التكنولوجي والإحساس بجماليات السرعة والصدمة التي أحدثها العصر الحديث. كذلك الوجودية والسريالية هما أساسا فكر أو حساسية فكرية معرفية جمالية. لذا، تجد السريالية عند السينمائيين والتشكيليين والشعراء والمسرحيين؛ نجد تجريبا عاما في كل الفنون، وبالتالي مجد التزاوج والتلاقح والحوار بين الفنون الختلفة. عربيا، هل يتسارق أو يتحاور أو يتحايث تجريبنا المسرحي و التجريب التشكيلي والسينمالي، ؟ في الواقع، هناك حوار صم بين كل الحساسيات الفنية مما يدل على أن الأمر لا يتعلق بحسامية عامة لها ارتباط بظرف تاريخي وبفكر أو إيديولوجيا معينة، لكنه مجرد رد فعل شخصي وذاتي، ومحاولة للقفز قد تكون محاولة بهلوانية في النهاية. لأن المسرح، سواء أكان تجريبيا أم غير بجريبي، لايقوم به المؤلف أو الخرج أو الممثل أو الجمهور، كل على حدة، ولكن يقوم به فريق العمل؛ وفريق العمل، كما هو في العلوم البحتة أو الإنسانية، فريق عمل متجانس له مبدأ واحد وأدوات محددة ويزاول البحث معمليا وميدانيا.

فيما ينخص ماطرح حول سلطة كل من المؤلف والخرج والممثل أو العرض أو الجمهور؛ أعتقد أن الأمر لايتمان بهاه السلطات المتمددة، ولكن بسلطة التلاقي؛ عندما نلتقى في مكان معين مثلما يلتقى الأوروبيون في الكرنفال أو في حفل تتكرى، يصبح لهذا التلاقي سلطته، وهي سلطة قوية تمارس على المتلاقين الذين، سواء كانوا مبدعين أو متلقين، يساهمون بكل تأكيد في خلق العملية الإبناعية وفي إثرائها، بطقسها، بإيقاعها، بكل محمولاتها الفنية والمعرقية الهتلفة.

حوال السؤال: لماذا منحن العرب فقط منضل بالتراث؟ أرى أن انتخالنا بالتراث مرتبط بخطاب التحرر؛ فنحن العرب فقط منظل بالتراث؟ أرى أن انتخالا مازلنا تناضل مرتبط بخطاب التحرر؛ فنحن الدول العربية من الماسحى الهندى هذا السؤال: لماذا اقتصاديا ومعرفيا وجماليا من أجل التحرر. لذلك، طرح المسرحى الهندى هذا السؤال: لماذا المناسك، عندما تتناول بيتر بروك ويقدمه مسرحيا، يسمى هذا التراث نفسه، المتمثل في (المهابهاراتا) عندما يتناوله بيتر بروك ويقدمه مسرحيا، يسمى الهناء عالميا؟ لماذا عندما نعود من تعالى الحرب الى الحلاج نمنع من ذلك، وعندما يتناوله ماسينيون يكون رؤية عالمية؟ لماذا حين تتناول وعلى باباء يصبح تراثا وفولكلورا، وعندما تتناوله السينما العالمية يصبح إيناعاً عالميا؟ لماذا هذه الحساسية من الإعلان عن الذات؟ نعو عرب، هذه حقيقة، ومن الكلب أن أقول إننى إيطالى أو رومانى أو روسى ... إلخ، لذلك، قال وول صوبكا إن النمر الأفريقي اكتشف ونمريته؟ هذا النمر الذي اعتقد في وقت ما أنه فيل أو فأو؛ لأنه ليس سهلا أن يعرف النمر أنه نمر وأن يعرف العربى أنه عربي، المعرى أنه عربي، المناسكة على المناس أنه عربي أو فيارة لأنه ليس سهلا أن يعرف النمر أنه نمر وأن يعرف العربى أنه عربي العربي أنه عربي أنه فيل أو فأرة لأنه ليس سهلا أن يعرف النمر أنه نمر وأن يعرف العربي أنه عرب أنه فيل أو فأرة لأنه ليس سهلا أن يعرف النمر أنه نمر وأن يعرف العربي أنه عربي أنه عربي أنه عربي المناسكة المناس أنه غيل أو فأرة لأنه ليس سهلا أن يعرف النمر أنه نمر وأن يعرف العربي أنه عربي أنه على المناس أنه غيل أن فارة فيلها النما المناسكة المناسكة المناس أنه غيل أو فارة لأنه فيل أن فارة فيلها النما المناسكة ا

تلك حدوده وليست امتيازاً، ولكنه تميز حضارى أنطولوجي جمالي؛. وذلك لايتنقص منه شيئا علي مستوى الإبناعات أو المطيات الأخرى.

عز الدين المدني:

عندى بعض التساؤلات، وأحب أن أجيب، سوسيولوجيا، عن أسقلة جابر هسفور حول قضايا التجريب. لقد اهتممت بالمسرح بعد اهتمامى بعلوم وأشياء أخرى، لأن عندى أسلا في أن يكون المسرح هو المجال الشمال في الثقافة العربية، فهو ليس مثل مجالات معرفي، أن يكون المسرح هو المجال معرفي، في أن يكون المسرح هو المجال معرفي، هذا وأسمى خلاله في يناء ومسكن معرفي، اكتى عربي معالى هي معالى معرفي، ها أعرف هل سيخيب أو المسيد فل ظلى إنك مسلولي الكتى أناضل في سبيل ذلك، من المؤسف أن تأخذ قضية التجرب طور الكليسيه أقول: في يوسا والمؤلفات والأفكار حول للسرح، صار التجرب الماؤلا كبيراً جدا وقاسماً مشتركا بين عدد كبير من المسرحيين العرب، وحودة يجمع كثيرا من الاختصاصات. وعوض عن أن نباعد بين المغانين، كما هو الحال وكما نسمع في يومنا هذا، كان بالإمكان أن يتم البحث بين المغانين ذوى الاختصاص في هذا المحرمة من الاختصاصات الحركات والتحويات والتصنيات، صميح أن هاد التوجهات لم ترتفع إلى مستوى الحركات والتحويات المغنية القرية ومازال حشت، أن لم تر النور إلا في يومنا هذا، إلا أنه لا يجب التركيز على الفنية القرية ومازال حشت، أو لم تر النور إلا في يومنا هذا، إلا أنه لا يجب التركيز على الفنية القرية ومازال حشت، أو لم تر النور إلا في يومنا هذا، إلا أنه لا يجب التركيز على المنادم؟ علم المفانين تصبح حصيلة إلى الخيار الغادم؟

المرحلة التاريخية التى يعيشها العرب الآن فى حاجة إلى التجريب بصفة عامة بمد تكديس التقليدات. فى الثلاثينيات كانوا يلجأن إلى الاقتباس؛ فى البيليوجرافيا المصرية أو التقليدات. فى الثلاثينيات كانوا يلجأن التصوص التوقية عن المسحرة المؤلفة، وكثير من السخ من المسرح الأوروبي، كما أن العالم المربى، ليقوم بالتجهاب، فى حاجة أيضا إلى ضخصيات فنية، يمبر بها سوسيولوجيا من خلال ملد الحزمة من الاجهادات التعشيات. هى أزمة بالفعل، وكما يقول كثير من المفكرين، لاتوجد ثقافة دون أزمة. وهذا شع صحيح تماماً. وهذا المفليان الفكرى والفنى القائم أمر إيجابي جداً وليس تضخصا كلاسياً أو شيًا.

طرح عصام السيد قضية الجمهور. الجمهور تربى على فلسفة ورؤية وعلوم اجتماعية تقليدية، تجارزها الزمن، دست فى النصوص التعليمية، بينما نهد نحن أن نبى هذا الجمهور. "كيف كا بالمسرح. لأنه لا وجود لمسرح حقيقى لا يمكس يشاخه وتتوع كبير – الواقع الفكرى القلسفى. يجب أن تنخلق هذا المسرح بأن نصور الإنسان العربي الأن بجميع موانعه، يجميع أطواقه، يتمميق، مرجعيته ونظرته إلى أى شع- وليس بأن نحذف قوميته وعربيت كي يصير عالميا - و بأن نهى الطفل على رؤية أخرى ديناميكية، أن نغطى بتفاقتنا الناشئة التي لم تنطق فكريا بعد إلا قليلا وفي أجزاء محدودة، وكل من مجلة وفصول» ومجيلة والمعراد، فلك من مجلة وفنس ومجلة والأدار، شاهد على ذلك. أنا _ والله _ إن خاب أملى في مجال المسرح سأدخل مجال الفلسفة أو أى ميدان آخر بكل أسف. هناك صبراع بينى وبين الخرج؛ فأنا أختقه ختقا، أقول له: أعطنى تركيب الشخصية عند موليير، مثلاً أو كما في انتظار جودو، وهي مسرحية في عليل جود بير سيرو _ ذات مرجعية يونانية أساساً مع ثقافة فرويد وثقافة الواقع... إلخ. هذه الثقافات خلقت وجروده و أنا الأخلق شيشا، بل أرى حروضا تقدم صهرلة فكرية واستلابا؛ بالمنى الإيدولوجي وبالمنى البحت.

قضية الخصومة مع اللقد ليست قضية شخصية، هى قضية دفكره. أنا لايمجبنى كثير من الصروض التى لاتتطوى على دفكره حتى لو كانت تقنياتها عالية. إذا لم يكن في العرض أسئلة محرجة عربيا وإنسانيا، فإننى أرى أنها لانصلح لشيء. أنساءل دائما مع كل عرض أين الروح والفكر؟ أين الأسئلة المحرقة؟

عادل قرشولي

أرى أن الإشكالات الأساسية قد طرحت خلال هذه الندوة. وكى نتحاور، أريد أن اعلق على بعض ماقيل. يبدو أننى فهست خطأ حين خملت عن المصطلح اأنا لا أريد أن أضع حدوداً لكل مسرحى ليجرب على أساسها، وإنما أريد أن أضع حدوداً لما نسميه التجريب بالعلاقة بالمسرح السائد. وأعتقد أنه دون وضع حدود لهذا الموضوع الاستطيع أن نجرب.

الزميل عبد الكريم برشيد تخدت عن مستويين للتجريب وقال إن شكسيير كان عجيبيا. ويمكن لنا أن نقبل هذا الأمر أو أن نختلف معه تاريخيا من زارية أن كثيرين من المنظرين الأورويين يضعون التجريب مع بداية الحداثة في أوروبا. لكن هذا ليس مهما بالنسبة إلى، فهناك في الحقيقة مستويان تخدت الزميل برشيد عن أحدهما، كما فهمت: مستوى التجريب بوصفه جزءاً لايتجزأ من كل إيداع، طبعا حين يكون الإبداع إبداعاً. هذا المنصر (التجريب / الإبداع) يمكن أن يوجد أو لايوجد في كل عمل مسرجي، ويمكن أن نبحثه في مجموع المنتوج المسرحي الذي يقدم في مرحلة معينة أو في مراحل مختلفة ومتباية، ونضع أصابعنا على التجريب في هذه المرحلة أو تلك، من خلال الكم المتراكم للمعلية الإبداعة.

التجريب الذي أود أن أضع له حدوداً يختلف عن هذا السابق. فقد تم الحديث عن معملية التجريب الذي التدوات التي عندتنا فيها عن إشكالات التجريب. هذه المعملية لم تتضع صورتها بعد أمام المتدين وأمام المسرحيين العرب؛ وهذا بالتحديد ما أردت أن أضع له حدوداً. وأتعلق في هذا الأمر من سؤال: لن يتوجه المسرح التجريبي؟ حتى نحدد ماهية الجمهور التي عدد عنه الجمهور كأنه حيوان حرافي، نعرفه جميعا ولكن كن عني المدني؛ لأننا تتحدث عن الجمهور كأنه حيوان حرافي، نعرفه جميعا ولكن كل عقصده الأخر. من هنا، علينا أن نحدد أولا ماذا نقصد بالجمهورا هل هناك جمهور واحد للمسرح، أم أن لكل مسرح جمهوره ولكل جمهور مسرحه؟ إدراك هذا الأمر مهم جداً كي نعرف لماذا نجرب وكيف نجرب ولن

بخرب. لللك، أطالب بوضع دراسات سوميولوجية عن تركيب الجمهور وحاجاته في العالم العربي ا يجب أن نطرح على هذا الجمهور تساؤلاً: لماذا يدخل المسرع؟ ليس إلى مسرح معين أو نمط معين من المسرح وإنما إلى أنماط مختلفة من المسرح. سوف أسهب بعض الشئ كي أوضح رؤيتي: قرأت إحصائية للمخرج جلال الشرقاري في نلوة عن المسرح والجمهور، عقدت بالكويت عام ١٩٨٨ . قدم في هذه الإحصائية تكوين نوع الجمهور الذي يرتاد مسرحه. يتضح منها أن ٧٧٪ من الجمهور يأتي إلى مسرحه ليضحك، و٧٩٪ تقريبا، كما أذكر، يأتي ليتفرج على الممثل النجم أو النجمة؛ كان النجم في تلك الفترة كما قال جلال الشرقاوي عادل إمام، وكانت النجمة سهير البابلي. ومن يأتي من أجل قضية الدخل المقل، عسب تعبير الشرقاوي، لم يكن أكثر من ٢ أو ١٤. ولم يعظ المؤلف إلا بـ ٢ ٪ ولم يحظ الخرج إلا بـ ٤ ٪ من اهتمام الجمهور. وتركيب هذا الجمهور كالتالي: ١٠ ٪ من سكان الأحياء الراقية، ١٠ ٪ من سكان الأحياء الشعبية، الباقي من الإخوة العرب. إنها إحصائية خطيرة، وكل حديث في هذا الإطار عن المسرح يوصفه منهوا ثقافياً الإجدوى منه؛ لأن المسرح في هذه الحالة مرفق سياحي وليس مرفقاً ثقافيا. لذلك أرى أن التجريب، كي يكون تجريبا، لايمكن إلا أن يتخذ موقفًا من هذا النوع من المسرح ومن المخاطب الذي يتوجه إليه هذا المسرح. هذا أمر مهم جدا، لأننا، مثلا، فئة من فئات الجمهور، ولنا احتياجاتنا أيضا، وينبغي أن يعترف بنا ضمن الجمهور عموماً، ونحن (مخاطب؛ المسرح التجريبي. لذلك تخدلت عن ضرورة الاختراقات العمودية، وليس عن الاتساع الأفقى للتجريب.

جابر عصفور:

أعتقد أتنا جميما نموف أن الإحصاءات هله مسألة خادعة؛ لأننا يمكن أن نقوم بإحصاء في مسرح «الهناجر»، وسوف نتنهى إلى تتاتع مختلفة تماماً؛ فسوف يكون *٨٨ من الجمهور يأتون للمتمة المقلية تعرف خجارب جديدة، وسيكون أكثر من *٧٪ على الأقل من الشباب المثعلم، وربما أقل من واحد في الألف من الإخوة العرب اللمين بلخطون مسرح جلال الشرقاوى أو (حومني يابابا) لسمير العصفوري. ولللك ، أهمورأن البدلية التي تفضلت بطرحها، وهي أن الجمهور ليس كيانا واحداً، بدلية جميلة جداً، ولابد أن تترتب عليها نتيجة أخرى، هي أنه يبني أن يعرف هذا الجمهور وأن يصنف وتختبر شرائحه وطواقف وأبعاده وطلاقاته؛ لوضع مجموعة من الأسس الوسيولوجية الراسخة ومجموعة من الأهداف الواضيحة للجيهب.

المؤكد إلى حد كبير على صبيل المثال .. أن الجمهور الذى يشاهد عروض التجريب الآن يخلو من أي منتم إلى الجماعات الإسلامية؛ لأنهم، يبساطة، يرون هذا التجريب كفراً. مثلا، مثلت مرة وزارة الثقافة في مجلس الشعب، وفوجئت بأستاذ جامعي .. ليس هيئ المكافة .. ومسؤول عن العمل الثقافي يهاجم التجريب بعنف لأنه يرى فيه خروجا عن المقلفة للهنيئة. إذان، البداية سليمة، وهي أن الجمهور ليس كتلة وإحدة وبنبغي أن ندرس

شرائح هذا الجمهور، وألا تتصور أن شريحة بعينها في مسرح معين هي الحكم، لأن وضع مقرة الجمهور، وألا تتصور أن شريحة بعينها من التعميم المجرد. ويشدنا هذا في الوقت نفسه إلى قضية أخرى أثيرت اليوم حين قال محمد عبارة إن المسرح يتحدث اللغة اليونانية، يرغم أن المسرح الذي تشاهده في هذه الدورة للمهرجان يتحدث اليابانية ولمات مشرقة كثيرة.

أهم من هذاء أذكركم بما أشرتم إليه من أن أسئلة التجريب أسئلة تاريخية. وأظن أن هذه القضية بالغة الأهمية، وينهني أن تركز عليها في هذه الندوة.

أتفق مع عز الدين المدنى تساماً على أنه قد يشاهد بخربة مسرحية ذات تقنية عالية جدا، لكن الفكر المطروح فيها الايؤرقه والايحركه، لأن هذا الدوع من التجارب يطرح أسفلة الانتصاص والانتفاعل مع الأسفلة التي تؤرق عز الدين المدنى، لأن عز الدين المدنى في تونس تؤرقه أسفلة، كما تؤرق المسرحي في الهند أسفلة، هي أسفلة التخلف، باختصار. هل هذه الأسفلة الخاصة بالتخلف، بكل ماتدل عليه كلمة وتخلف، من ممان، مطروحة ؟ وماهي ؟ أظن أننا لوجعلنا الأطروحاتنا بعدا تاريخياً واجتماعيا موف نتجه وجهة أكثر التحام بالواقع وأكثر عجربية.

هدى وصفى:

أرى أن تتناول التجريب بوصفه مفهوما يختبر على إنتاج مسرحى، لأن بريخت، مثلاً، كان يعتبر سترندبرج وتشيخوف تجريبين. وكما قال عادل قرشولي، فإن هناك مسرحا للجميح بينما التجارب تقوم بها شريحة من الفنانين. لذا، يستحسن أن نرى في التجريب مفهرما أولاً.

وبخصوص علاقة المسرح العربي بالتيارات الغربية، فإننا إذا عدنا إلى الخلف قليلا سنجد أن «التراجيكومبدى» و «الدراما التسجيلية» وغيرها قد دخلت في نسيج أعمالنا، وأصبحت ملكا لنا، فقدمنا الدراما التسجيلية في (النار والزيتون)، مثلا.

عادل قرشولي:

بالنسبة إلى تعليق جابر عصفور، هذا بالضبط ما أردت أن أقوله عندما تخدلت عن تلك الإحصائية، أردت أن أقول إن هذا الجمهور باللذت ليس الجمههور الأوحد للمسرح، وإن المسرح التجريبي، كي يكون تجريبيا، عليه أن يترجه إلى مخاطب مغاير للمخاطب الوارد في المسحسائية، لأن جلال الشرقاوى في هذا الذي طرحه أعطانا تركيبا للمتلقى الذي يأمي فعلا إلى مسرحه (عملية سوسيولوجية)، وانطلق في مشروعه المسرحي إلى مخاطب هو هذا المتلقى. وما قصدته هو أن التجريبي ينطلق إلى مخاطب مناير، ومن هنا تكمن مشروعية تقديم تجربة في مسرح «الهناجر» إلى متفرج وإلى متان وإلى مخاطب مختلف كليا وبدرة أساسية عن ذلك المتلف.

جابر عصفور:

أريد أن أوضح موقفى؛ أنا أحترم التجريب الذى يتم فى «مركز الهناجر للفنونه» وأحترم مهرجان القاهرة للمسرح التجريب جداً. لكن أضيف جملة واحدة؛ أقول: إن هذا لايكفى! وأرى أن التجريب فى معناه الأصلى هو أن تخطم القاعدة العرفية والمسلمة القائمة، أن تخطم الثبات والسكون وتؤكد معنى الحركة والنسبية، أن تستمل باليقين الملك القائمة، أن تتملم مباشرة على همومك النجريب ينبغى أن يتملم مباشرة على همومل النجاية الوجودية الفعلية، مثلاء مباحرم عصام السيد، يوصفه مخرجا، عندا يحاول تقديم نماذج بجريبة عالمية، لكن احترامى له ميتزاية إلى أبعد حد عندما يجرب ليصل إلى صيفة مما لا أعرف ماهى به يتمله يقترب من مجمعات الملتحين فى الجامعة حيث يمكن أن يقدم وصط هاد التجمعات، عام عرضا حوارياً إشكالياً... إلناء بالفيسيط كما كنا فى الستينات نحرم هاوالات التجريب ليس مجرد أنق عالى محصور فى منطقة من ساطق العالم، وإنما هو باللرجة فالتجرب ليس مجرد أنق عالى محصور فى منطقة من ساطق العالم، وإنما هو باللرجة الأرى مجموعة من الأسئلة، يطرحها واقع إشكالي يعبش فيه الغنان المجرب.

هدى وصفى:

طرحت الآن وجهتا نظر حول حقل التجريب، الأولى تراه معمليا والثانية تراه سوميولوجيا فبأيهما يهتم فأيهما تهتم الجرب المسرحي العربي؟

جابر عصفور:

بالاثنين معا.

عز الدين المدنى:

التجرب المربى ليس له أية علاقة بالتجرب الأوروبي والغربي. هناك قطيعة معرفية جلرية، قرية جداً، بيننا وبين الغرب. على الأقل، هذا ما وقع في المغرب العربي؛ في تونس، وقليلا في الجزائر وفي المغرب الأقصى، وسأتخدا مايشدمه الطيب الصديقي في تونس مهرفوجاً، قمسرجة (سيدى عبد الرحمن الجلوب، مثلا، مثلاً ومضمونا وأزياء وعرضا وصواراً وعلى جميع الأصعدة، ليس لها أية علاقة مرجمية بالغرب إلا في جوهر المسرح فقط. والمسرح ليس إنتاجا للطماطم المعلبة، وإنما هو حمل منوات تافي أكلها فيحدث نضج مسرحي، وسنوات أخرى لا يكتمل فيها النضج. لكني أقول وأوكد أن هناك قطيمة معرفية كبيرة جداً.

محمد عبازة:

صحيح أن الدراسة السوسيولوجية للمتفرج مهمة جداً كى نجيب عن السؤال الخاص بالتجريب وبالملسرح بصفة عامة: لمن يتوجه المسرح ا لكن، بخصوص إحصائية جلال الشرقارى؛ كم مسرح في مصر من نوع مسرح الهناجر؟ واحد. وكم من نوع مسرح جلال الشرقارى؛ ربما 2٨٠ أو أكثر. أى أن الشريحة التي تلهب إلى مسرح جلال الشرقاري متكررة حوالي تسعين مرة، ومسرح الهناجر وحيد. وهذا معناه أن نوع مسرح جلال الشرقاوي ليس هو الوخيد، وإنما هو السائد.

عبد الرحمن بن زيدان:

ربما نكون قد وصلنا الآن إلى مرحلة التركيز على وظيفة المسرح ووظيفة التجريب، ونسينا شيفا أساسياً وهو البنية التي تقدم إلينا هذه الوظيفة؛ أى البنية المسرحية التي تقوم بمهمة التأثير على المتلقى العربي أو بتناول مواضيح عربية لتقديمها إلى هذا المتلقى للتأثير فيه. أريد أن أرجع إلى هذه المسألة وأقدم نظرة تخضع لكرونولوجية chronologie مطور الأحداث التي مر بها المسرح العربي وكيف وصل إلى ماهو عليه الآن، خصوصا أن عصام الميذ أعاد طرح السؤال الذي طرحه في البداية. كيف بذأ التجريب، ولماذا؟

منذ بداية المسرح العربي إلى الآن هناك مسألة أساسية ظلت مثارة، وهي محاولة تجيس المسرح في الثقافة العربية، كان الشعر هو الجنس الأدبي السائد في الثقافة العربية، وبعد للسرح في الثقافة العربية، وبعد للصدمنا مع الحضارة الغربية، فهورت الرواية وظهر المسرع، ومن هذه النقطة بدأت محاولات تأصيل الشكل المسرحي في الثقافة العربية. إلا أن هذا المسرح لم يدخل إلى المسرح إلا من باب الإعراج والتجرب على الإخراج، يتضح ذلك عندما نعيد فراة كل التعرص المسرحية منذ البداية حتى مرحلة صلاح عبد الصبوره لأنا منجد أنها نصوص أدبية خالصة لبن فيها ارشادات مسرحية، ليس فيها مايسميه أرسطو didascalle نصوص أدبية خالصة لبن فيها الأدب ولي من مكتوبة للعرض المسرحية، وكفي أن نقارة بين ممارستين إيداعيتين ليتضح الأدب ولم الأولى للشاعر أحمد شوقى وكيف أنه قرب الشعر من المسرح وما التتاتج التي توصل إليها. الأولى للشائد المسرح، وزاوج بينهما لخلق مسرح عربي جديد. هذا الدرع من محاولة الانزالينية التقليدية للمعر المربى، وخاوز البنية التقليدية للمعر المربى، وخاوز البنية التقليدية للمعر المربى، وخاوز الانها التعرب ما محاولة الانزال المصرح، وللإخراج من محاولة الانزال المصرح، المسرحية التي جاءت بعد صملاح عبد الهبور، مايمكن أن نسميه العملة المسرحية، من داخل التصوص مسرحية تقوم بالتنظير المسرح والإخراج من داخل العملة المسرحية من داخل التصوص.

هدی وصفی:

لو اطلعنا على النصوص المسرحية بغرض رصد بداية دخول المسرح الغربي في الثقافة العربية، نظرنا، مثلا إلى (البخيل) لمارون النقاش، أو إلى أعمال عشمان جلال، سنجد إرشادات مسرحية بهذه الأعمال المترجمة أو المقتبسة، كما كانت في النص الأجنبي.

عادل قرشولی:

لى اعتراض جوهرى وأساسى: الملاحظات المسرحية لاعلاقة لها بالعرض المسرحى؛ فهناك كتاب كبار مثل هاير موللر لايضعون أى إيضاحات أو إيشادات إخراجية ليتركوا للمخرج مهمة حرية كتابة النص إخراجيا من جديد.

عبد الرحمن بن زيدان:

أكمل أطروحي: إذن، غابت الإرشادات المسرحية من أغلب النصوص المسرحية الهريمة، وأن وجمعت فهي لاتتكلم إلا عن الشخصيات وبعض الملاصح الإخراجية المتعلقة بحركة المشائين، وليس فيما يخص وصف الفضاء المسرحي أو وصف الجزئيات التي يوظفها الخرج في إخراجه، بعد هذا النوع من الكتابة، حدثت نقلة لما يسميه إيكوبي وقتل الأب، المفائل في المارس في مفالمسرح العربي الآن بمارس قتل الأب، أي موت المؤلف والدخول إلى زمن العرض في غياب النص الدرامي، فعندما نراجع مهرجان القامرة الدلي للمسرح غياب الملتقبي بكل دوراته، تجد أن أغلب العروض المسرحية يقتل الكلمة ويريد أن يموضها بالمسرعية بوالمارس وهذا المليمي، وهو المدارك التي نبحث من خلالها الملاقة السليمة أو غير السليمة بين التجرية أحد الإشكالات التي نبحث من خلالها الملاقة السليمة أو غير السليمة بين التجرية المرية وهذا الجمهور المبحور المبحورة عنه، أو القاتم.

تبقى مسألة أساسية ، وهى أن أسئلة التجريب هى طهما أسئلة تاريخية. وكما سأل جابر عصفور: أين الأسس التى مجمل من التجريب بجريبا؟ هل وصلنا إلى مرحلة الحصول على مجموعة من المكونات التى يمكن من خلالها أن نقول إن المسرح العربى وصل إلى هلا المستوى أو ذلك؟ فعندما تحدث عن دأديية الأدب، فإننا نلكر الصفات التى تجمل الأدب أدباً. فهل وصلنا إلى مرحلة والتجريبية، الم بمعنى مجموعة الخصوصيات التى تجملها الجربة المسرحية المرية متوفرة على أسسها وعلى رائبتها، وعلى كل الإمكانات التى تجملها بجربة مسرحية، حتى تخلق هذه الملاقة مع المثلقي العربي، وهل استطاعت هذه التجريبية أن تقدم أطروحيها ورايتها للمالم؟

عصام السيد:

فيما يخص التجرب ومسألة المفهوم والمصطلح، أعتقد أن التحديد لايأتي في البداية وإنما يأتي التجريب أولا ثم يأتي بعده المفهوم. فأنا أتناول أعمال عز الدين المدني، سعد الله ونوس، يوسف إدريس وأقول: هذا هو التجريب المربي. لكني لا أستطيع أن أتجاهل أعمالهم، بداية، وأقول: يجب أن يكون التجريب كذا وكذا.

النقطة الثانية: مسألة الجمهور. أنا لا أفسد طبعا أنه ينبغى على التجريب أن يتجه إلى جمهور بهذا الاتساع الشديد، فمن المعروف أن هناك طبقات، وكل طبقة تفرز ثقافتها، وراسالي لايمكن أن تكون هناك هذافة واحدة وإنما هناك دائما القافات متعددة ومسارح متنوعة إنسا أقول إنه عندا يقى التجريب هو يتوجع الجيء، فهذا إشكال الأن التجريب هو بالقطع فروة على السائد. لذلك، والما للسرحي لايجرب فجأة ودن داع، وإنما بدافع من هم، هذا الهم سواء كان اجتماعاً أو اقتصادياً أو سياسياً هو الذي يجمله يثور على السائد، ويجرب كي يصل إلى مفهوم أو إلى حل لمشكلة أو يطرح هذه المشكلة على الناس. وبالتالي، فوجود هذا الهم يؤثر سوسيولوجيا في الكيفية التي يخاطب بها المبدع جمهوره،

عادل قرشولي:

مؤسسة على بعض الساؤلات، لذلك أحببت أن أطل على موضوع التجريب من خلال الخاطب وليس من خلال المتلقى. لهذا السبب باللذت وللأسباب التي ذكرت، لابد لي أن أقرق بين مفهوم المتلقى ومفهوم الخاطب، لأنه يحدث أحيانا اندماج بين الالتين، ولكن المصطلحين مختلفان كما أفهمهما. المتلقى هو المنصر السوسيولوجي المحدد الذي يؤم المرض المسرحي، والذي يمكن أن نقدم له استبيانات ونبحثه سوسيولوجيا. أما الخاطب فهم يميكولوجيء من المملية الإبداعية نفسها؛ أى أن الخاطب كان في ذهن القنان، فهم يميكولوجية، وذاته، سواء كان هذا الفنان كاتبا أو مخرجا أو موسيقيا أو غير ذلك. وبالتالي يصح القول بأنك لاتجرب فجأة ودون داع وإنما بدافع من هم، ولكن التسائل إحصائية جلال الشرقاوي؟ إذا أجينا بالنفي فينهني أن تتساعل: إلى أي مخاطب نتوجه. وسترجه، إذن، إلى مخاطب مغاير لذلك الخاطب المكوم بالنجاح الجماهيري، أي بنجاح لي الحد نباك لتلاك ليالم لذلك المشروع الفقافي المام هذا الإشكال – إشكال الجمهور من هذه الواوية واراء للمشروع الثقافي المام هذا الإشكال – إشكال الجمهور من هذه الواوية واراء للمشروع الثقافي المام هذا الإشكال – إشكال الجمهور أن اعتقافي المام، وليس بوصفه توجها كميا للجمهور.

عز الدين المدنى:

أن يظل مجرب شهرا أو شهرين، سنة يتمرن من أجل الوصول إلى صيغة بجريبية، أمر الاخلاف عليه. لكن دور المؤسسات ورصد الميزانيات من أجل التجريب مهم جدا في وقتنا المحالى، لذلك فنحن نسائد مهرجان المسرح التجريبي في القاهرة لأنه استثمار اقتصادى طويل المدى، مثله مثل شجرة الزيتون؛ تعطى زيتونها وزيتها بعد سنوات. كذلك الأمر في تونس؛ فقد أسس عز الدين قنون مؤسسة الحمراء الخاصة التي تقوم بدورات تدريبية في المسرح وتواصل المعل برغم ما يجد من صعوبة في التمويل. هذه الإجراءات التجريبية مهمة جداً، لذا أبارك مركز الهناجر للفنون بوصفه مؤسسة تجريبة تعمل من أجل بحث المسرح بعدة، عامة.

عصام السيد:

لى مخفظ صغير: التجريب ليس ضد الجماهيرية، بدليل أنه في موسم ٦٣ / ١٩٦٤ قدم المسرح القومى للمرة الأولى عرض (الفرافير) ليوسف إدريس من إخراج كرم مطاوع، وكان من أنجح عروض المسرح القومى، وظل هذا المرض يماد كلما قلت إيرادات المسرح القومى، وهذه حقيقة مثبتة بالأوقام.

هدی وصفی:

لماذا تعود إلى عام ١٩٦٣ في حين لقى عرضا (محاكمة الكاهن) إخراج نور الديف و (شباك أوفيليا) إخراج جواد الأسدى إقبالا كبيرا على مسرح الهناجر؟ بالإضافة إلى ثلاثين مقالا نقدياً عن (شباك أوفيليا)، وأكثر من عشر مقالات عن (محاكمة الكاهن). وأظن أن أية ورش لم تفجر تتاتج مثل هذا الكم من النقد من قبل، وكيف يقال إنه لايوجد مكان يستقبل مخرجا ليجرب مدة طويلة، بالرغم من وجود ذلك بالفعل على مسرح الهناجر؛ فقد خجارز البعض الميرانية المرصودة، لكنهم استمروا لتأخذ تدريبات الورشة حقها في النضوج، وبخرج الفعل المسرحي المأمول.

جابر عصفوره

واضع أننا نتكلم عن نوعين من الجمهور: نوع أقرب إلى النخبة وهو الموجود في الهناجر؛ فمهما وصفنا جمهور الهناجر بالانساع، فسيظل في دائرة نخبرية. وهناك نوع أشرم من الجمهور الأقرب إلى النخاة المامة. هذا النوع الأخير هو النمط السائد، وإذا قمنا أخوم من الجمهور الأقرب إلى الثقافة المامة. هذا النوع الأخير هو النمط السائد، وإذا قمنا بإحصائيات الآن سنجد أن هذا النحوة لهم الموره على مستوى في التعامل مع جمهور النخبة قلم له الإنتاج الجيد متجاده في أبهي صوره على مستوى التحضور. لكن، ماذا نفعل مع القطاعات الأخرى من الجمهور التي إما أن يعضلها مسرح ألجاريه السياحي الترفيهي، أو أنها لاتقبل على المسرح بشكل أو بأخرية بممات الطلاب في الجامعات، المشاهرة عني المقرى، كيف نصل إليها؟ هل في الجامعات، المشاهرة عني القرم هذا النوع من الجمهور؟ أم أنه أكثر انساعا في توجهه؟ هناك أهمية لطرح هذا النوع من الأمطاة، والمقارنة بين المصوص للسرحية جميلة ومفيدة، كما أشار عصام السيد إلى المستبيات؛ في عام ١٩٦٧ جرب توفيق المحكوم على نص شميي في (باطالي الشجرة)، في ١٩٦٤ جرب يوسف إدريس في (الفرائير)؛ مانوع الجمهور الذي لايزال يتوجه إلى المتهاجرة الذي توجه إلى تركير.

عبد الكريم برشيد:

بالنسبة إلى"، لاتستقيم الملاقة بين التجريب والجماهيرية المسرح التجريبي لا يحث إطلاقا عن الجماهيرية فهى ليست مشكلت، فعندما شتم الفريد جارى الجمهور وصعد بكل الشافورات على المسرح كان يعرف أنه سيقذف، وعندما قدم أونيسكو (المغنية الصلعاء)، لم يكن يصل أحد إلى مسرحه، وكان المسرح يلتزم برد مبلغ الدخول إلى الجمهور، كيف نوفق، إذن، بين أتنا نريد أن نقدم مسرحا شعبيا جماهيريا، ونقلم، في المؤت نفسه، مسرحا معمليا يدور في إطار مغلق، نحن نعرف أن الاختبارات العلمية هي نخبوية بالضرورة، فعندما يدخل أي عالم مختبره لا يدخل الشعب معه، ولكن المتاجعة الماليجمة هي التي تصبح شعبية بالضرورة، فعسرح أونيسكو الأن مسرح شعبي تقليدي، ومسرح بيكيت كذلك، بعد أن حققا النجاح. لذاء فالجماهيرية مطلب يأتى بعد الإبداع الحق، والتركيز على محارصة التجريب مع سبق الإصرار والترصد لايمكن أن يعطى بخريبا حقيقيا؛ لأنى أرى أن التجريب الحق هو الإبداع السق؛ كل أيداع صادق وحقيقى وشفايا وجماليات الجمهور وطريقة عيشه وطريقة تفرجه، والقبض على الراهن بكل مكوناته المحسالية والمصرفية هو الذى يمكن أن يعطى الإبداع الحق؛ والهابنتج كان القبض على الراهن في ذلك الوقت، وهو حرب فيتنام، وبالنسبة إلى المسرحية البابانية، فكأنها تستميد حدث إلقاء القنبة الذرية على هيروضيما وتاجازاكي بالقبض على الرحدن، على الموادات ومفردات جمالية جديدة وتتجددة.

أما عن قضية المؤسسات، فقد أسس آراق مسرح ألفريد جارى وأسست أريان منوشكين مسرح الشمس، وأسس جروتوفسكي مختبره الايمكن أن تتصور التجريب خارج إطار مختبرات، إطار مؤسسات، ونحن نعمل هكذا في المطلق، نمارس تجريبا نظريا بغير مغتبرات، بفير فريق المعل، لذلك أقول وأكرر إن أكثر بجارينا المسرحية في الوطن العربي تقوم أساساً على وجود مغرج أو دينامو معين هو الذي يقود الجماعة، ولكن لا وجود لفريق الممل المؤمن بالبحث والاجتهاد والكشف، وعن الجمهور، دائما ما نتحدث عن جمهور كرة المما ألم أن المناكب مهادي واحد، والواقع أنه ليس هناك جمهور واحد موحد، لكن هناك جماهيرا هناك جمهور كرة القدم، وهناك جمههر هذا المسرح أو ذلك. وبالتالي إما أن نكون تجريبين كانوا منامرين يعنى المفامرة، وبالتالي يعنى المفامرة إما أن نربح أو نخسر، وكل التجريبين كانوا مغامرين يوفعاني، وإما أن تبنى مسرحاً جماهيراي يقوم على اتباع الاستمارات والاستيبانات لتقديم مايياده الجمهور، وأن نخضع للنباك وساملة من يدفع.

محمد عيازة:

عفوا جابر عصفور، أنا قلت إن المسرح يوناتي وإن كان قد تكلم لغات عدة؛ تكلم الإنجليزية مع شكسبير والفرنسية مع موليير و راسين وكورني وغيرهم، ولابأس أن يتكلم المربية. بالنسبة إلى علاقة التجريب بالجمهور يبدو لى أن كل عملية إبداعية تخلق العربية. بالنسبة إلى علاقة التجريب بالجمهور يبدو لى أن كل عملية إبداعية تخلق جمهورها. وأتتم أدرى النام بذلك؛ فعندما سئل أبو تمام: لماذا لانقول مايفهم ؟ أجاب: لماذا لانفهمون مايقال ؟ فالقضية قليمة عندنا. وهناك فعلا عملية إبداعية تترجه إلى النخبة المسرح الجديد، وحازت جمهورا عريضا من المنقفين واستمر عرضها مدة شهر كامل. وكلمك الأمر بالنسبة إلى عز الدين ثون في فرقة المسرح العضوى، كذلك بالنسبة إلى غرقة لملك الأمر بالنسبة إلى عز الدين ثون في فرقة المسرح العضوى، كذلك بالنسبة إلى غرقتم نم الغاضل البجزيرى، ضرح بها من الإطار الفيق للمسرح ودخل إطاراً أعم وأشمل، غربة مع الغاضل البجزيرى، ضرح بها من الإطار الفيق للمسرح ودخل إطاراً أعم وأشمل، هو إطار الفرجة في النوية والحضرة بشكل شعبي أكثر من الشعبية، بما يمكن أن نسميه هو إطار الفرجة في النوية والحضرة بشكل شعبي أكثر من الشعبية، بما يمكن أن نسميه المجمهور التجرية على اسيتفاعل معها؟ المهم أن الإبداع الحق، الذي أشار إليه عبد الكريم برئيد، يهذا تات كان تجمهوره مهما كان نخويا.

عز الدين قنون:

الجمهور ليس مقياسا لجودة ولا لنجاح وليس مهما. فالأعمال «التجريبة الجديدة» الجديدة التحديدة الجديدة التي تزعزع المؤجود والمتعارف عليه، الموضوع في قوالب جاهزة، لتحارل أن تحرك هذه القوالب، تفلق كثيراً، لذا، لا نترقب أن يكون الإقبال عليها كبيراً، لأن كل جديد هو بدع مقلق، وليس معقولا أن نقيس قيمة العمل التجريبي بالجمهور وعدده، فهذا أمر مغلوط في الأصلى.

هل يتجه المسرح التجريبي إلى الجمهور العريض أم إلى نعبة ؟ حسب رأى، كما قال عبد الكريم برشيد، لا يدخل العالم الشعب معه إلى الخبر العلمي، لكن التتيجة توزع على كل الناس. فالمسرح التجريبي الجديد المختلف يتجه إلى نخبه معينة كى يتنشر، حيثلد تتجه الأسئلة الفلسفية الفكرية والفنية المطروحة إلى عامة الناس لكن عن طريق النخبة. والمسرح مهما كانت هيئته فهو (نخبوى) في الأصل، لأنه لايمكن لأى إنسان أن يمارس فن المسرح، مثلا، عدد الأطباء أكثر من عدد للبدعين المسرحيين.

الكلمة التي أريد أن أحتتم بها: حسب رأي، المملية المسرحية تقتصر على عنصرين أساسين، إذا فقد أحدهما بطلت العملية كلها، وهما؛ المثل والمنفرج، هل هنالك عرض مسرحي حضره مؤلف مسرحي حضره مؤلف وجمهور؟ هل هنالك عرض مسرحي حضره مؤلف المحمهور؟ هل هنالك عرض مسرحي للممثل دون جمهور؟ هذا لايمكن أبدا؟ العملية المسرحية ترتكز على ممثل ومتفرج واحد. لذا، فالممود الفقرى للمسرح هو المثل، سواء حينما كان المؤلف مسيطراً على العملية المسرحية أن أثناء سلطة الخرج، وربما تحت سلطة السيوغرافي في القرن الخامس والعشرين. السينوغرافي في القرن الخامس والعشرين. أو سلطة الكريجرافي في القرن الخامس والعشرين. سيقية المينوغرافي في القرن الخامس والعشرين.

وكتابات عز الدين المدنى وكل كبار الكتاب العرب هى نصوص مسرحية، وليست مسرح. فالعملية المسرحية، وليست مسرح. فالعملية المسرحية تقام هرة واحدة ولا والمدة المسرحية تقام هرة واحدة ولا ولن تعاد على العكس من الفيلم؛ يمكن بثه ألف مرة في اللحظة نفسها في عشرين ألف المدن في اللحظة نفسها في عشرين اللف المدن في اللحظة نفسها ولايهاد.

عبد الرحمن بن زيدان:

أعود إلى فكرة إنناء الورش المسرحية ودروها في رد الاعتبار إلى التجربة المسرحية العربية وإعادة الانفتاح على المدارس الفربية لإعطاء قوة جديدة للمسرح العربي. إن هذا المسرح لايميش منعولا عن التجارب العالمية، ولايميش غريبا عن هذا العالم، إنه يعيش زمانه ومكانه وكل الأسئلة المطروحة في هذا الزمان وهذا المكان. والورش المسرحية، حين تأخذ مركز الهناجر مثالا، صنجد أنه قد قدم مجموعة من الأعمال التجربيبة التي استطاعت أن تخلق مجموعة من الأمس التي يقام عليها التجرب، كما حدث في الورثة التي قدمها جوزيف شاينا بالتعاون مع المخرج هناء عبد الفتاح مع مجموعة من المطلين الذين قدموا (بقايا ذاكرة). هذه الورشة استطاعت أن مجرب مجموعة من الأدوات الفنية لتحقيق مسرح مجريسي لجمهور هو نفسه يعيش التجريب. ويمكن أن نذكر كذلك (محاكمة الكاهن) التي أخرجها نور الشريف، وكيف استطاع أن يني فرجته على أشكال فرعونية لتقديمها. إذن، هناك مجموعة من الأدوات ومجموعة من الرؤى التي تقدم من خلال التجريب ومن خلال الخاير هو الذي يعطى التجريب حصوصيته.

تبقى مسألة أساسية، هى: من الجمهور الذى يتلقى كل هذه التجارب المسرحية، سواء كانت في القطاع الدام أو الخاص؟ لقد تخدلنا عن الجمهور في عموميته ولم تتحدث عن نوع خاص من الجمهور، وهو الجمهور الذى يقرأ المعنى ويؤوله ويدرسه، هو جمهور النقاد المسرحيين. هل استطاع الناقد المسرحي أن يواكب هذا التغير الذى حدث في مجرمة المسرحين، هل استطاع الناقد المسرحي أن يهراكب هذا التغير الذى حدث في مجرمة المسرح المربى؟ وهل يمتلك الأدوات التي يستطيع بها أن يقرأ هذه التجربة؟ لقد دخل المسرح المربى أن يقرأ هذه العلامات انطلاقا من التجربة الجديدة والزمن الجنيد لهذا المسرح؟

رئيف كرم:

أولا: التجريب ليس غاية في ذاته، لكنه في هذا المهرجان يبدو كذلك. وأعتقد أننا مجتمعون هنا لأننا لا نملك شباك تذاكر عريضاً؛ فالتجارب التي تخدث في العالم العربي هي محاولة للوصول إلى الجمهور العريض. والمسرح _ كما تفضل أكثركم بالقول _ ذو جمهور ضيق، خاصة في القرن العشرين، لأن هنالك عدداً من العروض السمعية والبصرية يتكاثر ويحصر المسرح أكثر فأكثر في زاوية ضيقة من حيث الإنتاج والتوزيع. في لبنان، نعاني من انعدام المؤسسات الراعية للتجريب؛ التجريب المقصود به البحث عن أشكال جديدة والاتصال بالجمهور، وليس التجريب المقصود في ذاته. لأني أعتقد أن التجريب المقصود في ذاته الذي فكك المسرح الأوروبي بدأ في مطلع القرن مع صرخات آرتو وغيره وانتهى في الستينيات؛ فكك كلياً المسرح الغربي الذي ورثناه، والآن يمر بمرحلة بناء العرض وإمكان محافظته على وجوده ومط أشكال البث الختلفة، مما أحدث مايسمي بمسرح «الوسائط المتعددة» الذي نرى بعض مظاهره في هذه الدورة من مهرجان المسرح التجريبي بإدخال الحداثة في المسرح عبر التكنولوجيا واستخدام وسائط متعددة، كما نرى مظاهر فولكلورية أحيانا والهدف من هذا البحث كله، هو خروج المسرح من قوقعته، لأن المسرح في الأساس شكل أثرى للتعبير. ومن حيث عدد الجمهور، لم يعد المسرح يعطى مردوداً مالياً كافيا لإحداث فائض يوزع على القائمين عليه، خاصة أن إعداده يستغرق شهرين أو ثلاثة على أدنى تقدير. قد يحدث المسرح فاتضا ماليا في أوروبا لأنها صاحبة تقاليد؛ هنالك مسارح بها موظفون دائمون. مثلاً، يحتوى العدد الأخير من مجلة Drama Review على رسائل من مسرحيين في أمريكا والمالم، تطالب بدعم هذه المجلة لأن السلطات الأمريكية بدأت تحجب عنها المساعدات بحجة أنها لاتفي بغرض المسرح التجاري الاحترافي.

عادل قرشولي:

أريد أن أسجل تحفظا على استخدام مصطلح والنخبة؛ في هذا المجال لأنه يسبب لنا مغالغات، ولذلك اقترحت مصطلح «المخاطب المغاير» مجالاً لتوجه المسرح العربي التجربيي.

قال الزميل عبد الكريم برشيد إن التجريب مع مبيق الإصرار لا يؤدى إلى يجرب. أنا لا ألقى ممه في هذه المقولة لأن الكاتب للسرحى الذى بريد أن يجرب يفعل هذا بفعل إدادى لأنه يمحث. وأنا أستخدم مصطلح البحث الذى استخدمه عز الدين للذني. ومن هذا، تتطور عمليتنا التجريبة في المسرح العربي عندما نفهم التجرب، كما قال الزميل عز الدين قنون، في إطار مايقدمه للمشروع الثقافي العام، لأنه حينتا يخرج من إطار الجمهور الضيق إلى الأقلى الأوسع.

إن قضية العثور على الهوية «النمرية» التي تخدت عنها وول سوينكا مهمة، لكنى أريد أن أتخدت عما بعد العثور على الهوية؛ ماذا نفعل في العالم المعاصر الذي نواجه فيه النمور والقرود وغيرها من حيوانات؟

قال الزميل عبد الكريم برشيد إن الارتباط بالتراث له علاقة بخطاب التحرر، وهذا في اعتقادي هو إشكال المسرح العربي الأكبر. لأن بيتر بروك، مثلا، عندما تناول (منطق الطيه) و (المهابهاراتا) مسرحياء لم يتهمه أحد بالخروج على الأصالة، بينما لو توجه مسرحي عربي إلى شخصية هاملت أو أنتيجون يتهم بالخروج على الأصالة، وهذا هو إشكال المسرح العربي؛ فقد توجه إلى التراث من ثلاث زوايا. الزاوية الأولى، إننا أردنا بدءا أن نبرهن بحكم قسري على وجود مسرح في تراثنا العربي، وهذا أمر لا أرى جدوي منه؛ لأن وجود هذا المسرح أو عدمه ليس مهماء المهم أن مسرحنا العربي المعاصر لم يتطور عن تلك الأشكال والظواهر التي أسميناها ظواهر مسرحية في التراث العربي. المهم أن عز الدين المدني وسعد الله ونوس وألفريد فرج وغيرهم انجهوا إلى التراث لاستخدام مفرداته من منظور معاصر، ولإدخال هذا التراث أو هذا الموروث .. لأن المصطلحين مختلفان .. في معالجة معاصرة جديدة، أرادوا من خلالها أن يكتشفوا صيغة مسرحية عربية؛ لبس من خلال تعميم مفردة واحدة من هذا التراث، وإنما من خلال البنية الكلية. الزاوية الثانية التي نظرنا من خلالها، هي أن بإمكاننا أن نتوصل إلى العالمية عبر التوجه إلى التراث، وقد استخدم البعض المفردات التراثية على أنها عناصر فولكلورية. ونحن في غنى عن الوصول إلى العالمية من خلال المفردة الفولكلورية، لأننا إذا قدمنا للفرد الأوروبي مسرحاً معاصراً يستخدم المفردة التراثية، كما يفعل عز الدين المدنى وسعد الله ونوس، وقدمنا له بالمقابل راقصة شرقية، فإنه سيهتم بالراقصة أكثر من اهتمامه بهذا للسرح، تأسيساً على الصيغة الشرقية في تصوره. الزاوية الثالثة، وهي الأسلم، هي التي توجه المسرحيون العرب من خلالها إلى التراث، أقصد أولئك الذين قدموا تتاجات كبيرة خلال هذه الفترة الزمنية القصيرة. لماذا تكون عندنا عقدة نقص؟ أنا أنظر من بعد إلى المنتوج التراكمى الذى حدث في مسرحنا المربى نعما وإخراجا وتمثيلا وعلى كل مستويات مكونات العرض المسرحي، فلا أضجل أبد من تقديمه على الصعيد العالمي. لدينا مسرح عظيم جداً خارج الأطر التقليدية السائدة، لكن الحصار المضروب على نقافتنا العربية كلها، وهو ليس حصاراً جماليا فقط بل هو حصار سياسيي واقتصادي أيضا؛ هذا الحصار هو الذى يمنعنا من الوصول إلى العالمة. لدينا تراكمات حدثت خلال العقود الثلاثة الماضية، ولدينا أسماء مسرحية كبيرة أعز بها وأستطيع الدخول إلى المنافسة العالمية من خلالها بلا أي تخرج.

عبد الرحمن بن زيدان:

أود الرجوع إلى مسألة أساسية، وهي أننا عندما تتحدث عن الجمهور فإن في هذا الجمهور فإن في هذا الجمهور منان في هذا الجمهور مستويات متعددة، وضمن هذه المستويات يوجد الناقد المتلقى للمرض المسرحي أو الشجرية المسرحية المربي أن التحرية المسرحية المربي أن يواكب التخير الدى حدث في المسرح المربي؟ وهل استطاع أن يغير أدواته، ومناهجه للتخلص من المناهج التي كانت تساير أزمنة سابقة، ويخلق زمنا جديدا هو زمن القراءة المجربة المتجربة الجديدة؟

هدى وصفى:

هذا ماتطرحه أيضا مجلة «فصول»في التجارب النقدية، كما يطرحه بعض التجارب النقدية في الوطن العربي.

عميام السيد:

أثار عز الدين المدنى قضية مهمة، وهى: علاقة المؤسسات الثقافية بالتجريب، ووجوب دعم المؤسسات الثقافية للتجريب. في اعتقادى أن التجريب ضد كل المؤسسات؛ لأن التجريب خورج على المألوف والقائم وينبغى أن يكون ضد جميع الأطر. القضية الثانية: عودة إلى مسألة الجمهور؛ عندما تنجع بخرية، كما حدث لمسرح العبث، فإنها تتحول بعد فترة إلى أمر تقليدى. قد قبل في علم النفس عن نظرية الجشطالت إنها مات لفرط بخاحها ودخولها في مجالات عدة، فذلك أعتقد أن التجريب الناجح هو التجريب الذي يموت بعد فترة لأنه يتوزع ويصبح ذا جمهور عريض. وينبغى أن نبحث عن هذا النوع من التجريب الذي يمكن أن يتشر ويصبح ذا قاعدة عريضة، وإلا سيتحول المسرحيون إلى ويناصورات.

عبد الكريم برشيد:

سأتخدث عن أمور عامة؛ إن قضية البحث عن الهوية ليست مطروحة الآن، وقضية التأصيل كانت في الستينيات وانتهت بلا رجعة. وأصبح البحث عن الأشكال الفنية المسرحية وعن قالبنا المسرحي في ذمة التاريخ. المطروح الآن محطاب آخر روعي آخر وحساسبة أخرى، والرؤية العلمية لواقع المسرح، فنحن الآن نتأمل المسرح كأنه جذع مسرحي واحد. وأنا شخصيا أرى أن الجذع للسرحي العربي مختلف تماماً عن الجذع اللاتيني اليوناني؛ لأن ذلك المبذع يبدو كأنه يقوم على استحضار الموتى أو تخضير الأرواح؛ حيث يقوم الفعل المسرحي على النة مص وبالتالي على وجود زمنين: زمن المسرحي وزمن المحكى عنه. وهناك مكانان: هذا المكان المسرحي وذاك المكان المحكي عنه. أما المفسهوم المسرحي، كما يتمثل عبر تمظهرات احتفالية شعببة تعبر عن روح المسرح كما عاشه أُوْ كما بحث عنه الإنسان العربي عبر التاريخ، فيقوم على أساس التلاقي والاحتفال والتمازج والمشاركة، وبالتالي فلا وجود فيه لعملية استحضار أرواح كروح هاملت أو ماكبث ولكنه حالة: نحن الآن هنا نقوم بعملية مايمكن أن نسميه نوعا من contrit théàtral الدقد المسرحي عوضا عن العقد الاجتماعي، هناك عقد بيننا جميعا؛ نتفق على أننا نلعب لعدة، نتطارح بموجبها قضايا تهمنا جميعا. وبالتالي نحن .. المتلاقين نسهم في هذا العمل، وليس الأساسي هو هذه اللعبة لأننا نحرف سانما أنها لعمة؛ هذا ليس هاملت وذائد لبس ماكث، ولكن الأمامي هو معنى ماتقوم به. هذه هي روح التجريب المسرحي العربي: وهي الروح التي انتبه إليها المرح الغربي في القرن المشرين؛ فالمسرح الغربي جدد دواءه بالتلاقح مع هذا الحذع السيوثقافي المشرقي الذي هو احتفالي بالتسرورة؛ فأرتو برجع إلى ممسرح جزيرة بالي وبريخت يرجع إلى المسرح الصيني، وجروتوفسكي برجع إلى الزين واليوجاً؛ كل المسرحيين التجريبين في العصر الحديث قدموا تجاربهم بالتلاقح مع مسرح أخر؛ مع جدع سيوثقافي آخر ذي مميزات أخرى مغايرة.

نمود من هذا المنطلق إلى قضية الجمهور، ليست المشكلة في إيداع المبدعين ولكن لأن الملاقة داخل المحلية المسرحية بها خلل ماء لأننا تأتي بجمهور مصرى وتحصره في مسرح الملاقة أكثر حيوية لو أينا به في إطار سرادق مصرى؟ الملك فاحتفالاتنا تدعم على المحلقة، عامنا في الزيرة والمارد، والمالفلة في المؤرب كان يعتمد على المعمود الملمى؛ حيث احداق الطالمة حول المعرد، والمالفلة في المقرية كانوا يتخدل شكل الحلقة، والحلقة العلمية توازيها الحلقة الفرجية. الأسامى إذن هو أن ها أن هذا الجمهور الذى تخاطه على أساس أنه جمهور محليد هو جمهور له محمولاته الذكرية والحضاية المؤربية، الأسامى المن المنافقة والمحتفالة المؤربية، والمثالق فإن أية كانة مسرحية الاتراعي المشاهبة للأخر المتلافي، سوف تضيع رسائتها، وقد ضاع فعلا كثير من رسائلنا للمسرحية في الههواء.

هدی وصفی:

تعليقا على ماتاله عبد الكريم برشيد، أقول: إن الخطاب النقدى المستخدم من قبلك الآن هو خطاب مبنى على نموذج معرفي غربى، ومسألة الابتعاد عن التراث المعرفي اليونائي الروماني ليست حقيقية. فإذا رفضنا هاملت وماكبث بسبب طرحهما التساؤلات فلم لانبحث في تاريخنا العربي ونعود ـ على صبيل المثال ـ الى المعترفة حيث كانت قطرح

تساؤلات؟ ووفقا لطه حسين، عندما حاول - مستلهما نموذج بول فاليرى - اكتشاف مكونات الفكر الموناني الفكر اليوناني مكونات الفكر الموناني الفكر اليوناني الروماني والحدث أن الذكر اليوناني الروماني هو أحد المكونات المتجذرة في الفكر الموناني الروماني هو أحد المكونات المتجذرة في الفكر المورى. لذلك، أتصور أتنا إلى حد ما متشربون، وبالذات في المغرب العربي، فكر البحر الموسط، وادعاء الابتعاد عن الترات اليوناني الروماني بالقول بأنه مختلف تماماً فيه تجارز.

عز الدين المدنى:

انطلاقا من كلمة عبدالرحمن بن زيدان حول ميدانية النص، أؤكد أن النص ليس مجرد حوار في المسرح، لكن يمكن أن نتصور نصوصا أخرى أيضا. هناك فرضية عمل: إن أى نص وكل نص هو نص مسرحي، ولا توجد حواجز أو حدود تمنع نصا ما من أن يكون مسرحيا، خصوصا في التجريب. وبالتالي يمكن تخويل الصفحة الأولى من جريدة مثلا إلى عمل مسرحي، ويمكن تناول نصوص أدبية قنيمة؛ نص «محاكمة الجان والحيوان لبني الإنسان، في (إخوان الصفا) مثلا، أستطيع أن أضعه بحذافيره على خشبة المسرح. لذا، أحتقد أنه لا ينبغي الذخول في التحديد الغربي المثط القرى الذي يحدنا وبحد من خيالنا.

أولاً : بالنسبة إلى قضية الخيال في النص ومن ينقش العلامات على المسرح؛ فهو ليس الكاتب وليس الخرج ولا الممثل إنما هو الجمع. ثانيا: الأدب ليس تهمة، وليس معقولا أن يرفض دخول ممارس الأدب إلى المسرح؛ لأن ذلك يعنى أن نقصى شيئا ونفضل شيئا على شرع في ثنائية هي أحد سمات الفكر العربي المرفوضة.

عز الدين قنون:

فيما يخص التجريب الذي يتطور ويصبح شاملاً وعاماً، هناك قول فرنسى مأثور يعنى أن حلم اليوم هو واقع الغذ، أى أن التجريبي اليوم ربما يكون التقليدى غداً. وهذا هو جوهر الحياة: التغير والتطور.

وفيما يخص الملاقة بين الأدب والمسرح، فالمسرحيون على حق حين يدافعون عن المسرح، ولكن فقط عندما يدافعون عن خصوصية المسرح. هذا لا يعنى أن كاتب الأدب لا يحق له أن يكتب المسرح، إنما يعنى أن الكتابة المسرحية تختلف عن الكتابة الأدبية.

رئيف كرم:

سأبداً انطلاقا من تخوف عصام السيد من أن نتحول .. نحن المسرحيين .. إلى
ديناصورات. فالمسرح المتقدم، عند يوجينو باربا مثلا، قائم على الجمع بين الترات العالى،
وعلينا أن نبحث .. نحن العرب .. عن موقع تراتنا من هذا التراث، فخيال الظل، مثلا، وهو
الشكل المسرحي الوحيد في التراث العربي، استطعنا أن نحدث به بعض الحركة في عصر
السينما والفيديو والليزر لكنه الآن، في نهاية القرن العشرين؛ في عصر الصوت والضوء، لم
تعد له أية قيمة. أنا ضد أن يدخل الأدب في المسرح حتى يحتفظ المسرح بشكله المستقل.
لكنه عندما يدخل المسرح يصبح مسرحاً. كذلك الأمر بالنسبة إلى السيرك، فهو ضد

المسرح إلا عندما يصبح لفة مسرحية. أعتقد أيضا أن الحكولتي قلم بوصف ظاهرة لأنه لا يرجد مسرح؛ لأنه كان وسيلة العرب ليعرفوا أخبارهم. وما يقوم به الحكولتي اليوم هو السرد والسرد لا يصلح للمسرح إلا عندما يصبح حوادث كلامية، كما يقولون في علم أفعال الكلام، السرد يخص الأدب الرواتي.

المرجعية في العالم العربي اليوم تبدو في تظاهرات كثيرة مهمة تسميها أحيانا وفولكاورة. مثلا، أعتقد أن المناء يتجماهيرية عالمية كبيرة أكثر من المسرح لأن فيه طابعنا الخاص، كذلك الطقوص الصوفية والنناء المغربيان ينظر لهما في فرنسا باهتمام كبير. في بداية القرن بنا المشمر على شكل الأوبراء أن النناء الملتجم بالمسرح أي شكل الأوبراء المن المنتجى الإفادة لأن الأوبرا الاسم المؤلج المربي، ليس معنى ها أن نمود لممل الأوبراء أكن ينبغي الإفادة عن الغزاء المؤلج المناخلة في اتعام العرض المازج بن عناصر التراث حي اليوم هو النناء والرقص، لكن المشكلة في اتعام العرض المازج بين عناصر التراث المعيد مقداء المناصر هي التي تعطينا التكهة الخاصة بناء لاسيما في القرن المعتبىن؛ حيث يمكن أن نضيف بوصفنا عربا إلى التراث العالم، فقد انتهت المزلة وانتهت فكرة الدرات ما هر موجود. والتراث عند التجمهور وليس عندا نحن، ومايكل المربي الخيل، المرب مرجعية تقافية وصلت إليهم عبر رسائل الإعلام والمصرنة التي تغير الحياة كل يوم، فيجب ألا نظل متوقفين عند التراث الغابر حتى لا نصبح ديناصورات، بينما مايكل جاكسون أهم من شكسير عند الجمهور العربي الذي تعرجه إليه.

عز الدين المدنى:

لاً، لقد بخمارزنا هذا الشفكير الوضعى الخاص بالقرن التاسع عشر الذى يؤكد شيئا ويلغى شيقا. لأنى يهجب أن أقبل خيال الظل وأقبل نتاتج الانفجار الإعلامى؛ أقبل الظاهرتين وغيرهما فلكل وظيفته ودوره.

محمد عبازة:

أشرت من قبل إلى هذا الأمر، وهو أتنا لم نحد الرأى الخالف، ينما ثراء الساحة الثقافية والمسرحية يعتصد أساساً على اختلاف الآراء ووجهات النظر الفكرية والإيديولوجية، والجمالية أيضا، وفإذا تابعنا خطاباتنا هنا اليوم سنجد عبدالكريم برشيد، مثلا، برى أن كل ما هو خارج الاحتفالية ليس فرجة ولا متمة. لاء أحقد أن الاحتفالية بمكن أن توجد مع الفن الكلاميكي؛ لماذا نريد أن تحرم الجمهور المسرحي الحربي من متمة مشاهدة (هاملت) التي قال البعض بصددها إننا خرجنا من هذا الإطار وتجاوزنا هذه المرحلة ولا نريد أن نمود إليها.

رئيف كرم:

هناك ظاهرة عجدت في القرن العشرين أريد أن ألفت الانتباه إليها، وهي أن المسرح يدخل أبوايا لا نعرفها ولا نريد أن نتبه إليهاء إنه يدخل بما هو شكل احتفالي في تظاهرات إعلامية كبيرة، مثل حفلات اقتتاح واختتام الأولىمبياد، وأعتقد أن هذا الشكل هو مسرح المستقل.

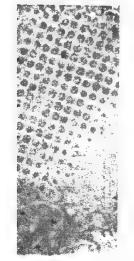
عادل قرشولي:

هناك رأى يقول بأن الأداة اامنية مخمل مضمونها معها، وأنا أقول بالحيادية السبية للأداة القنية ضمن أية بنية نستخدم فيها عذه الأداء من هنا أطار على العديد من الإشكالات.

تحدث عز الدين المدنى عن الثائبات في الفكر العربي، وتحدثت عن التعميمية، وأعتقد أن ثم ترادفاً مين قولينا. كسما محدث محسد عباية عن تعددية الأشكال المسرحية، وهذا قول مهم جدا لأن شكلا مسرحيا معبنا لا يلغي الشكل الآخر. والمشروع الثقافي يحب أن بقوم على تعدد وسعة الرؤي والقراءات. وعندما أتخدث عن التجريب لا يعني هذا أني أريد إلغاء المسرح التقلدي السائد لأنني أنطلق من منطلت همكوه أخاك لا والله. فبرغم أنى أختلف مع هذا النوع من المسرح ومع الدور الاحتماعي الذي يقوم به، فإن لهذا المسرح جميوره الذي يريد أن يتسلى. أما أذا فأبحث عن التعدة لا عن التسلسة في مدر .. مختلف، هذا المسرح الله الله يمكن أن تكون له ألف قراءة وقراءة، لذلك أتحدث عن ثراء الراسة المسرحية والحيادية النسبية للأداة الفنية. مثلا، عندما استخدم برتولد بريخت الحكواتي، قانا إنه سرفه من تراثناً وهو لم يسرقه وإنما أعاد توظيف. إن الحكواتي المربي يلقينا في صميم الحدث، أي يخلق جالة تقمص، بينما استخدم بريخت الحكواني ليبعدنا عن حالة التقمص هذه في بنية مغايرة كليا. قال الزميل برشيد إن عددا من المسرحيين الأجانب انجه إلى مسارح الشرق، هذا صحيح. وأنا أتسامل بشكل عكسي، لماذا إذن، عندما نفعل الشئ نفسه؛ أي عندما نتجه إلى التلاقح مع العنصر الآخر الذي تلاقح مع عنصرنا، يعتبر هذا خروجا على العملية المسرحية؟ مثلا، اكتشاف الحامّات في الجامع هو مكتشف لاحق لفرضيات أوروبية، لأن التوازي الزمني على خشبة المسرح كان قائما منذ بداية القرن في المسرح الأوروبي. وما فعلناه هو أتنا بحثنا عما يوازي هذه الرؤية هناك فوجلناه في حلقات الجامع. هذه عملية مشروعة، لأن العالمي لا يمكن أن يوجد خارج إطار القومي، والقومي لا يوجد خارج إطار العالمي، لأن ثم تأثيراً متدادل بين القرمية والعالمية، والقومي ليس عنصراً فوق أو يحت العاطي، إنما هو عنصر ضمني. إن النسب بين هذه الجدلبة هي التي تختلف من عصر إلى عصر ومن فترة إلى فترة؛ ومن هنا أقول: إن المسرحيين العرب حينما توجهوا إلى توظيف بعض الرؤى المعرفية المأخوذة عن الآخر، فقد وظفوها عربيا، وخلقوا مشروعاً مسرحيا عربياً، وهذا هو المهم.



ه شهادات



القسريد فسرق - جسواد الأسبدي - رو زياو زونج - سعيد عنبد الباقي - عبد المتاح فلعه جي - معدد أبو العلا السلاموني - مناء عبد القتاح -



قبل أولى خطواتي نحو التأليف المسرحي، كان المسرح للصرى يعرف الكوميديا الصارخة (الربحاني وإسماعيل ياسين، والميلودراما (يوسف وهيي).

وكان مسرح چورج أبيض الكلاميكي، وروائع للسرحيات العالمية التي قدمها في ترجمات جيدة، قد طواهما النسيان أو كاد.

أما مسرحيات الحكيم، فقد كانت موسومة بالادعاء الشهير الجهير بأنسها مسرحيات تصلح للقراوة لا للتعثيل، وهو ادعاء كان يطلقه فنانو المسرح، كما يطلقون ستار الدخان، تفطية لتهيبهم من إخراج وتمثيل مسرحيات الحكيم للجمهور العريض وتقريب فكر الحكيم إلى تلوق المشاهدين.

كل شيئ كان ينرى كاتبا ناشئا مثلى بالسباحة في النيار الفني المسرحي التماسا للسلامة والأمان في البداية. ولكن، ماذا تقول لشاب عنيد لا يعجبه ما يشاهد على المسرح، ويثق بقدرته على تغيير مسار النيار؟!

عنفوات الشباب والطيش ربما، والمناد ووضوح التصور للمسرح المنشود، والإلمام الواسع بفنون المسرح في العالم، والثقة المجيقة بفن توفيق الحكيم وفكره.. كلها دعتني للسهر على كتابة (مقروط فرعون)، مسرحية فكرية

^{*} ميدع مسرخيء مصر،

ذات صياغة شعرية (اقرأ: قصيدة مره ...، أو اقرأ: دواما ذات لغة أثرية ومؤثرة تستلهم جماليات الأدب الفرعوني القديم في الترحمة العربية للعالم الكن: سلم حسن، وفي الترجمة الإنجليزية للعالم الكبير جون بريستد).

والمسرحية غجمت مع الجمهور ١٠٠٠ . عسائية المشاهلين في كتاب مسير عوض «الأزبكية») وسقطت عند أكثر النقادا

وقد طالبنى ضعفى بأن أهتول الشارات سرح، وأن أكتفى بما حققته من نجاح صحفى؛ حيث كنت ناالب رئيس التحرير النسم الأبواب الثاب، في ، ,مة «الجمهورية» وأخرر الصفحة الأدبية، وبابا فنيا أسبوعيا، وأتمتع بالصدامة العميقة مع أستاذي الآن إلى الشاوى وليس التحرير، وأقضي ما يراقى مده ومع تجوم الصحافة في المستميز: أحمد بهاء المدين وأرس مست وفتحى غام وصحود السعدي وأحسد طوغان وسعيد سنبل وكمال الملاع.

ولكن العممة لله كانت طبقير. إلى المعتقل فضلا هن أنها لم تستطع أن تعوض حبى للمسوح وضغفى يه نهير مسار الحراكة المسرحية بدافع من الخبرياء والصادة

فلمي المعتقل كندت حسره يتي العالمية الحلاق بغنادا، وبها أحبيت أن أجرب كتابة الكوميديا بالفصحي، واحترت كوميلها الشحميه من حرث النوع، وحرصت على أن نكون المدجية فكرية فلمنقية في الوقت ذاه.

هذه كالميا خالت مطالب ذية نامع عاليٌّ، إلا أن مطلبا أكثر إلحاجا كان يلامغني؛ وهو الهزية المسرسية.

وم يكن يكمى في نظري لتحقيق الهربة العربية أو العمرية المستوح أن أكتب لل مرحية بالفصحي، أو أن أستارم إحداد، قصمي (ألف لوله) لتكون جسفا للمسرحية.

وإذا كان مدرسنا العربي ثمير عسيق النزاث، فريما استئد في للسرح المعاصر إلى النوات العربي الواسع للفنون التجبيه، او للأشكال المؤسينية الكلاسيكية، أو المفنون التطبيقية التذكيلية القدرسة، فضلا عن استناده إلى الفنون شهه للموجية.

ئم لا؟

نامل معى (حلاق بغناد)، وبما كانت أقرب للوخوقة العربية انتقابدية في الشكل، فهي مؤلفة من قصتين، مثل تجمتين بربطهما خط هو موبولوج الحلاق بين القصلين، وامتفاد شخصية الحلاق إلى الفصل الثاني للمسرحية.

والتحلاق، في كل من الفصلين، يقت للوقف للمكوس. فهو في الحكاية الأولى يهجم بفضوله على السر الذي يحافظ عليه أصحابه ويخترق حوصهم على الكتمان بالحيلة والجرأة.. في حين هو في الحكاية الثانية يحبس فضوله، ويمننح عن السؤال والتدخل في قضية زينة وهي تلح عليه بتصوير حكايتها لتمتفز فضوله وميله الأصيل للتدخل في شؤون النير، حتى توقعه فيما كان يتحرز منه باستدعاء طيعه الأصيل في التطفل على أسؤا الناس. وإذا شقدا أنَّ نطابق هذا على زخرف الأرابيسك، فلمله أن يكون أثرب إلى النجمتين السائف الإشارة الينهما.. الأولى في الزخرفة البارزة والثانية في الزخرفة الغاطسة، أو لمله أن يكون أيضا قريب الشبه لفن الخط إذا كتب الفنان اسم المجلالة على الملوحة مرتين، الواحدة عكس الأخرى ومقابلها.

خد أيضا وتأمل معى خاتمة كل من العكايتين أو الفصلين.. وصياح واستغاثه يتمهما دخول الخليفة والوزير والقناضى ومعهم مسرور السياف على نحو وديوس الأكس ماكيناه ، لفني الملف وإنارة ما غمض من المشكلة، واكتشاف ما خفى في الصدور أو خلف الستار أو في «الخرج» ، في حركة متماثلة تتكرر في نهاية كل فصل من المصلين، كأنها تكرار نهاية الفقرات في اللعن الموسيقي، أو تدخل الكورال لإعلان منعة المرشم.

وقس على ذلك ثنائيات (عسكر وحراسية) وتداخل الأزمنة في (الزير سنانم) وارتجماليات (زواج على ورقة طلاق) وتأطير قصة (الطيب والشرير والجميلة) في إطار موسيقي بأسلوب الزخرفة العربية حول منون الظيطوعات في الصفحة المكتبة.

إذا شفت وطاب لك تأمل هذا الافتراض، فسن المسكن الاسترسال فيه إلى نهايات بدودة.

وقد تهييت دائما أن أكرر نجاحي، حتى لا يغريني هذا بتكرار أجواء مسرحيتي وأشكانها ومذافها.

انظر إلى ترتيب مدرحيتي، بعد كرميديا (حلاق بنداد) تراجينها (سليمان الحني) التاريخية وبمد التراجيديا التاريخية وبمد التراجيديا التاريخية وبمد التراجيديا التاريخية وبمد التراجيديا الترايز سالها، والتلقيق في لغة النمير اليذه السرحية المسبة. وبعد (الزير سالها) والتلقيق في لغة النمير اليذه السرحية المسبة. وبعد (الزير سالها) عدت إلى (ألف لهلة) لأكتب (على جناح التيريزي ونايمه قفه)، ثم انتفلت مها إلى معالجية (المار والزيود) بأسلوب المسرح والوثائقي، أو والسياسي، أو والسياسي، أو والسياسي، أو والسياسي، أو والسياسي، وكما تساء نسميت، وكمان أسلوبا مجهولا في بلادنا وأفهنا المسرحين. ومكما،

التجريب كان هوليتى وحرفتى. والانتقال من جو مسرحى إلى جو مسرحى بغضاف كان يفرينى به إعجابى بشكسبير وجان آوى وتوقيق الحكيم اللين قدموا الكوميشيا والتراچيديا والمسرح التاريحى والمستلهم من التوات والمعاصر بالقوة نفسها.

كنت دائما أتطلع إلى تقديم دموزاييك، مسرحى من كل الألوان والأنواع المسرحية، وأن أمنع لماريبرتوار المسرحى ذخيرة متنوعة ترضى اختيارات الخرج والمشال والمشاهد، حسب أحوالهم وظروفهم وهواعي تلوقهم.

ولكني، في ظلى، ظللت دائما في دائرة العدالة لم أشجاروها إلى أفق ما بعد الحداثة، وظلت تناعلتي المسرحية والفة من أولوية النص للمسرحي من حيث هو وكيوة لكل إيداع مسرحي، في الحركة والإطار والأهوات التعبيرية الأخرى.

كما أنسى، فى انتقالاتى من نوع مسرحى إلى نوع مسرحى آخر، لم تكن تحفزنى روح السانح اللامبالى أبن يكون، وإنما كانت توجههى ضرورات واحتياجات ثقافية.

وكان على رأس هله الضرورات، في ظن جبلنا كله، نشبت البرية المسرحية المصرية والعربية، ووصل فنون المسروم بتاريخ الأدب والفنون العربية العربقة والفنون الشعبية الساخنة. من هناء كنان بحث يوسف إدريس الذى هذاه إلى «ساسر» (الفرافير)، وبحثى الذى هذائى إلى (عسكر وحرامية) ذات الطابع الشعبى المدنى للمسرح. كما شاهدته وأعجبت به فى صباى عند الفنان محمد المسيرى ثم الفنان حمام العطار، ولهما سابق صلة بالفنان على الكسار، ووبما مؤلف مسرحياته أمين صدقى أو إفرائك القديم چورج دخول، بل ربما أيضا يمقوب صنوع.

وهذا التأثير المسرحى لم يقتصر ظله على المنصة، وإنما امتد إلى الأفلام الكوميدية في السينما؛ حيث اختلط بتأثيرات الفيلم الأمريكي الكوميدى، وصنع من هذا وتلك وسلطة، شهية مثيرة للمرح مع حسن فابق والقصرى وإسماعيل ياسين.

وقد شتت أن أقدم حينذلك وفارس، شعبى عن الفساد البيروقراطى وفوائد الانتخابات السليمة، فاخترت هذا الشكل الشميئ، بما فيه من نتائيات مسرحية وكاريكانير الشخصية واختلاط الفكاهة بالموعظة والمفارقات الصارخة والحوار ذى الجمل القصيرة والمفاجآت المسرحية الثيرة.

جرب ذلك كله على الجمهور، وتعالى ممى نفرح أو نحزن _ كما تشاء _ حين نكتشف أن الفن الشعبي القديم الذى زالت آثاره أو كادت من السوق، هو أكثر جاذية للجمهور وإثارة للنفوس من الفنوث المقلية والذهنية، وفنون الحدالة أو ما بعد الحداثة، والانضباط الرفيع للإيقاع، والسياق وبلاغة التعبير.

وهذه السياحة في كل الدروب المسرحية أخذتنى أيضا إلى دنيا سحرية جديدة أبدعتها بمجرد الإلهام؛ ومزجت فيها من روح المبلودراما الشعبية القديمة بروح الحدالة في مسرح بيراندللو، وذلك في مسرحية (جواز على ورقة طلاق)، وهي مسرحية ارتجالية يرسمها المؤلف والخرج بأقلام شخصيات مسرحية محض فنية، تتخلق فوق المنصة، أقرب في الشكل إلى مسرحية (مست شخصيات تبحث عن مؤلف)، ولكن محتواها ميلودرامي أقرب إلى الطابع الشائح في السينما المصرية آذناك، الذي تسرب إليها من مسرح المشربينات في القاهرة.

التجرب، عندى، يرمى إلى غايات فنية محددة، تصنع في مجملها مشروعي الفني وتخمّق ما يمليه على إلهامى وبداهتى وطبعى الشعبى والأدبى الموصول بقناعاتي السياسية والفنية والفلسفية؛ فهو ليس خووجا على المألوف وعلاوله، أو من غير قصد، مثل الخروج من غرفة تحترق بإلقاء النفس من الشباك، والويل لك إذا فطنت وأنت تهوى أذك كنت في غرفة بالطابق العاشر!

الخروج على المألوف والدارج والشائع، عندى، مثل اختيار المعارضة والمناقضة؛ لابد أن يكون له أساس فكرى وقناعات عقلية، وأن يكون فحوله ومحتوله التأثير على جمهور المشاهدين المسرحيين، تأثيرا يخرج يهم عن الواقع الآسل إلى واقع أفضل، ويجدد عندهم حيوية الفكر والوجدان.

ولا ترمى هذه السطورة فى الواقعة إلا إلى أن تكون حافزا لللارسين والنقاد، كى يسحشوا نصوص الأدب المسرحى بدقة ونفاذ، ويتأملوا ما يكتبه المؤلف المسرحى بأناة وإحاطة باجماهه الفنى والفكرى، فإن ذلك أولى باستباط متعة أوسع وإهدائها للقارئ العادى، فيرى فيما يقرأ أكثر من متعة الظاهر والمعنى القريب.

نقوش على ماء المسرح جواد الأسدى *

طاولة أيسة في 3 مسرح الهناجرة الذى تحول إلى دفقة ضوء عجلب إليه فراشات المسرح الحائرة، هنا في هذه الزاوية أرتب عناوين القراق والغرية، أفرش على الطاولة في كل صباح صور فتاى الصغير عبدالله وبهى نادرة عمران النائصة بين ثنايا روسى. على هذه الطاولة أضع تشيل الذكرى وقارباً بابلياً مولماً بانتهاك الأمكنة، أسافر جلساء أشبى سنواتي المشهارية بين عبادة أمى، ألاحب ضفيرتها ثم أشلمس الوضع المنتون في جينها وبين بابهها، قارب بابلي بمنزج أوروك بالكيدو، وجلجاهش بنسون، حصور الحل المشاقرة في بنال المشارع كي كتب على الجيدان والحروش عرضاً بعد آخره، والرابي الممللة من أولها إلى ما ألت إليه من المذ وخراب. لم أكن أمرف وقتها معنى المسرح أو التمسرع، إنما ازدعاء عزه والموافق عاضرواتها انقش على أعرف وتتها معنى المسرة أو التمان بعد أخرى والمورض عرضاً بعد آخره، والمعافرة من أولها إلى ما ألت إليه من المدون عنام المساقرة بين المنازع، في أما عاشوراء بأخلنا إلى الحلاك ليحاق النافولتا يروسنا مرة واحدة، كأنما أراد أي أن يقتلع شجرة الطفولة فينا ليقذفنا بمرعة بقوة إلى الصلاك ليحاق لنا طفولتا يروسنا مرة واحدة، كأنما أراد أي أن يقتلع شجرة الطفولة فينا ليقذفنا بمرعة بقوة إلى الصلاك يحاق لنا طفولتا يروسنا مرة منظم المنازة ندخل في مناخ من التماثل، كأن رءوسنا التي تذبه كرة البص تستيقظ على الغرابة، وموس من منها بنصر فيها تصدح عقولتنا أو تلجس تستيقظ على الغرابة، وموس منشاية نقلدت مواياها إلى الألك إلى المناك بناها المي البقولة يقطفنا السوادة نشائيل موحداء وأحرة وصوف حقيقية بطوئاء في منشا السواد، غي هذه عاشوراء أخذنا أبونا في المنواء المنب، نمضى إلى الشوارع حقاة بسيوف ورءوس حليقة يظفنا السواد، في هذه المورة وموض ورس حليقة يظفنا السواد، في هذه المورة الأول من عشرة عاشونا المناب، نمضى إلى الشوارع حقاة بسيوف ورءوس حليقة يظفنا السواد، في هذه المورة وموس ورس حقيقة يظفنا السواد، في هذه المورة ورسوف ورس حقيقة يظفنا السواد، في هذه المورة الأول من عشرة عاشوراء المؤل من عشرة عاشوراء المؤلف المناب المورة الأول من عشرة عاشوراء المؤلف المناب المورة الأول من عشرة عاشوراء المؤلف المورة الأول من عشرة عاشوراء المؤلف ا

^{*} ميدع مسرحي، عراقي.

الراب وحدة المامس المجد كد الدرسان اللسبه حيول تعقب خياة سيوف تبرى يرفأ ورجال مقتولو العضلات التواقيق المجددة أسيدا. أن الدراع على الرافيين في اللهب التواقيق الأحدود على الرافيين في اللهب التواقيق أن المحدد المح

من مد داد ما الدحم التكويلي الدر ورح الكولمالات من السراح الشارع والتاريخ تفسند الدولة أول تهج من من مد داد الدرج إلى الدياة من خلال ليالي حقلة بيرابيا ، الكسيرية المني الشهرة الأصول الدهب الكسيرية المني الشهرة الأصول الدهب إلى عاموا أن عاموا أن الدين إلى الدياة من خلال ليالي حقارة بيرابيا ، الكسيرية المني الشهرة المحل الدول الديا الدين ال

جنبئة معذية

كأنما اكتبر جداى ووضى بتلك أصدوة والترتشالات الى أسست لذن وحداما داريا بالمسرح تبيث مولايا على المسرح تبيث المسرح تبيث المسرح تبيث المسرح تبيث المسرح المسال المسلم المسل

مسرح أو الامسرح! تنيير أو عشمة حربة قابل وبرح وشرب ماه التحقيمه المقدس أو البقاء في رواز نسيان علفة! ذلك كان هو المحاض الأول في تخويل أذو باقدة الشارع القربالالي إلى وانود حقيقي يتفخ في جسسا المسرح؟ إبراهيم حلال بسامي عبد الحميد وجعلم الدما ي محاسم الدورين، مم أنو يوح الذم شوية عند مر المسرح، أمسوا لذا تقاويم وفسرة لذا المعنى الحقيقي احالة المسرحة ثم الوطيان الإنسانية، المعرفية والجمالية، للمسرح. كان لايد من التفكيك في يتبة الفاكرة التي تغليها منها ثم إعادة متهجيمها في إدار منهج من در مدت من الدير. عمد ي أيؤسس الخراص، ثم الماضي مع النشس للموق المنفرد.

أثبت إمراهيم جلال وهرة الجمعال في أرواحاء أي الولاء للبشجية للدورت الذي تدرعاج مع إدارات الدائم المراجعة في إمادة كلية للفهوم الجمعة وظفيته والمقارعة الإدارات مراجعة الدائم المراجعة المساكنة المراجعة على المساكنة المراجعة المراجعة الدائم ا

حققما بفخل إراهوم مطلال إلى البروفات، فإنه بقتم تقسه كريات أو ككان بالدريد (أدريد). الشاطيسية كريفة من توجهاء يسميها هو الواقعية السحرية، وأسسياء من الاثنو اتنمات الراريد و الدرية السمال. الإسلام الإعراقات من أنه يبني ويهموم يوسرم بجورة، ولم يقام الشار إلى مثال المدارة الدرية.

إيراهيم بجلال هو مهتدين علم جماليات المسرح في المياق، ويحال باشد ، دول أن الدخ السير، ديد. تمكن من عرض مسرحيلته مثل (يوتيلا وتابعه مائي) الليبليوال بادي، الأغيرة المنازي المارة المادر المرد المدر الما أماليم وإدائرة الله حم الدفيائية) ليوخت مات ياحياز دون تقايلت، غرباً أن نتيد، ليال مات ومن الشد الرحمال بجنازته، مات علي حافة وجلة الدخور وقرات الروح، مشي وحدة في اللحج درك لسنة تنسب له باده في ارت

خراب النص:

كنا نقش سنواتنا على نص التحرير، فينانا كنا، يظهنا الدارع بوحة رهلي أبراسا سهر وه. او ده قالبي كان الشارع بهدار بها أو كنا نهدو وه. او ده قالبي كان الشارع بهدار بها أو كنا نهدو ها التحرير، ويك ده ويك ده ويك ده ويك الشارع بهدار بها أو كنا نهدو ها الشارع في ١٤ تصور الرابعة، فتيانا كنا نخرج إلى الشارع في ١٤ تصور الرابعة كان ده به انتقال على دار به انتقال بهدوت و بدائات و بالشام المنتهي أخيرة بالمن من حرير به النقال بهدوت و بدائات المنتهية على المناطق على المناطق المناطقة المناطقة المناطقة على المناطقة المناطقة على عدماً غير قابل من حرير به النقال ويتنفط في في والمناطقة من في والمناطقة المناطقة
أحلامنا بماء الله وفي الشوارع نلملم ما تبقى من قطرات الدم المسفوكة من الأخورة، نعيش في نص المسرح ونموت في نص الشارع. وعبدالناصر دائماً كان يحقن أرواحنا بالمزيد من الدوى، دوى فطرى مثل عرق البحارين، عبدالعليم حافظ أيضاً كان يعذى أحلامنا الصغيرة، كل زهرة نسرقها من أجل الحبيبة يشم عطرها عبدالعليم حافظ، حيث كان صوته القاسم المشترك بين كل المشاق. أيضاً أحبيت أغاني عبدالحايم حافظ التي صدحت في حضرة عبدالناصر. عندما مات عبدالناصر كأنما مات نص الشارع، ولم ييق لدينا سوى نص الأحلام المكسورة. من هذه المتمة دخلت أروقة المسرح العربي المفكك الغرب عن نفسه وشارعه، كأنما شجرة المسرحي الذي صار جسدى، أو بعبارة ثانية يدو أن جرثومة المسرح احتلش، وقعت في فخ العزلة والولاء للشغل المسرحي الذي صار بالنمية إلى ملاذاً، مركباً، حصاناً أترجل عليه ماعات الإبحار في أمامي الوحشة.

نقوش أولى في فراغ المسرح

سبع منوات بين أروقة صوفيا ودهاليزها المسرحية، سبع سنوات من التجوال والتبصر في بنية العروض المسرحية التي شكلت آناناك ازدهار المسرح لأنه الرقة التي يتنفسون بها من حيث إلازة المكنون الإنساني ونبش الجمال في تلاويه وتكوياته. تقوم دعامة المسرح الأوروبي يتنفسون بها من حيث إلازة المكنون الإنسانية بحمية قصوي، دونما أى قمع أو هيمنة للتابي ولا تحجيم للفكرى بل المحرقي على الحفر في الخواص الإنسانية بحمية قصوي، دونما أى قمع أو هيمنة للتابي ييدو سطحها الخارجي المكرى بل المكنى بل المكنى بل المكنى بل المكنى بل المنافقة بمنازكيا، إنما حمل أصولها يحفر في تنتقضات خطيرة أدن إلى موت الشارع الاشتراكي والهيارة بمد ذلك، المسرحيون كنانوا يشيدون مسرحهم ضد مفهوم الانهيار ويمزفون في الشارع الجحيمي كل ما يؤدى إلى إثارة المشامين المخطيرة ونبشمها في المسامين معرم الفليمين ومخرجين يشككون في المضامين والتصوص، في الشارع وفي المسرح، صارت السلطة بمثانة ماروفيت على مسرح الطليمة الذي يقوده عدد من الفشائين المقينية بين المقيقيين، نمن ينظرون للمسرح باعتباره منبراً إنسانياً يمكس مضامين وأشكال الحياة التي تمشي على حالة الجودن.

ولعل أهم ما كان يميز ذلك المسرح الذى ينتمى فى أصوله إلى منهج ستانسلافسكى ويجديده، هو الفدائية أو الاستباطية مع المستباطية من المسرح الأوروبى الشرقى الاستباطية مع إحساس عميق بالزمن من حيث هو منهج فعلى للخاق المسرحى. أسس المسرح الأوروبى الشرقى وريرتواراة صاخباً وملوياً بدءاً من شكسيير مرورا بتشيكوف، بالإضافة إلى برانديللو وإسن وخايتوف واستدونسكى ويورتوار ورولجا كوف، فى شارع روكوفسكى بصوفها لوحلة كانت تضاء يومياً فناديل ٢٣ صالة عرض مسرحى ريبرتوار متنوع، مسرح الشهر، مسرح الشهر، مسرح الشعب، المسرح الكوميدى، مسرح المهيش، مسرح صوفها، مسرح المجان فاروف... الح.

ولعل أهم ما في الحياة المسرحية هذه هو إقبال الجمهور على كل هذه المسارح بشهية قوية، والمحصول على تذكرة دخول للمسرح أشبه بالعيد بالنسبة إلى الجمهور الذي يعتبر المنتج الفعلى للمسرح الذي يقلم برنامجه بعيدًا عن الابتذال، أو ما يسمى بـ ٥ مسرح الجمهور عايز كده الذي أصبح شائماً للينا. وعي الجمهور الجمالي والمعرفي هو الذي يؤمس مستوى العروض وقيمتها المعرفية، ولعل وعي الجمهور العميق في أغلب الأحيان يضع المسرح في مخاص نقدى أو مستوى فني مرموق لايسمح يهبوط أو تدني مستوى النص أو طبيعة الأداء أو الإخراج والسيوغرافيا. إن توازى وعى الجمهور مع وعى الفنان المسرحى صار بعثاية صمام أمان يمنع الوقوع فى فغ الانزلاق نحو شهوة السوق، وتلبية أو دفدغة حاجات الجمهور السلمية، ثم تحويل المسرح إلى جثلة كوميدية عفنة، بالمعنى السوقى لتناول كلمة «كوميديا» التى جرى تجريدها عندنا من سياقها المرفى ودفعها إلى أقصى حدود الابتذال. فى تلك الأعوام (بين ١٩٧٦ ـ ١٩٨٣) توافد إلى صوفيا عدد هائل من الفرق المسرحية ذات الصيت العربق. جوزيف شاينا البولندى، و وفضستاكوف الرومي، وبيتر بروك البريطاني كانوا أهم هؤلاء الوافدين.

ولعل تباين أسانيب هذه العروض، من حيث طريقة العمل على فن التمثيل والطابع السينوغرافي، قدم لنا تنوعاً استثنائياً يسلط الضوء على توجهات وأساليب ومناهج العمل عند كل مخرج.

في الوقت الذى يسلط جوزيف شاينا بروجو كتوراته نحو النحت والمنحوت في البنية المشهدية، فإن تفستنالوف يعطى أولوية بارعة نحو تكوين المشل، بين جحيم دائني وقصة حصان تتمازج وتتلاحق أو تتقارب الألوان، أبطال شاينا في وجحيم، دائني يقدمون أولوياتهم بانجاء العنف الخارجي، والأداء الطقوسي الإنشادي الذي يعتمد على الصدمة المشهدية العنيفة، مبتكراً إيقاعات ورموماً نحية موريالية، غرائية تعطى العرض مناحات متفردة من القسوة الأروية (نسبة إلى أنتونان آرتو) وصحب الجرونوفسكية الدينية انسبة إلى جرونوفسكي).

فى حين يغرف تفستنالوف من يدوع الأداء التشيكوفي، مشدداً على النفور من النحت البرائى ممناً فى الوصول إلى النكهة السوريالية، مشدداً على التطرف فى تأثير التمثيل عبر شبكة إشارات وه كردات، ومعارف أدائية صميمة تأخذ بعين الاعتبار الخلط الفعلى بين ستانسلافسكية التمثيل وعجديثية تشيكوف فى التمثيل.

بيتر بروك بمزج بمهارة هاتلة بين غرائبية سوريالية مخبوءة وأدائية جينجوفية واضحة تتواضح جلياً في إخراجه (بستان الكرو) لتشيكوف.

بدا واضحاً من خلال إخراج بيتر بروك لعرض (المهابهاراتا)أنه يبحر وينضوج فذ نحو تصعيد الأداء الملحمي الداخلي الذي يضع التمثيل بغرن جهنمي.

إنه منتج حقيقى لإنسانيات التوقد الداخلى فى الممثل، مع الصرامة الزمنية التى تقدم الممثل باعتباره كاهن. عصره، ليس للممثل عند بروك زمن آخر غير زمن المسرح. لهذا، فإن صلولت، تعبلته، وساوسه، عشقه، وغرامياته، كلها تدور فى فلك البروفات المسرحية التى أخذت من عمر الممثلين فى (المهابهاراتا) أكثر من أربعة أعوام من التمارين الخقيقية.

وبالمقارنة مع مسرحنا العربي وبالمقارنة مع الإحساس الزمنى عند ممثلى بروك، نستنج صورة جلية لانهبار مفهوم الزمن في عقل الزمن المسرحي، عند الممثل أولاً وثالياً مع الإخراج.

إن المسرح عندنا لا يصمه للدفاع عن الزمن المرفى أو الجماعى، وليس للبحث أو تقصى الحقائق فى تدريباتنا أى معنى يدل على صوفية، أو تقديسية، إنما العبور، المجالة، البرانية، والتهميشية هى عنوان مسرحنا بالمنى الذى أحال المسرح برمته إلى تابوت زمنى، ومن ميت.

الثابت والمتحرك في المسرح

منذ سنوات طويلة، والمسرحيون العرب يخوضون في تكوين ينية المسرح الذي كان، والايزال، يشكل حالة غريبة في حياة الإنسان العربي بسبب وجوده غير المفصلي أو غير المتجفر في تقاليد الوجود الإنساني وأصوله عندنا، عدد غير قابل من الكتاب أراديا لى عنق المسرح نحو البحث في بطون التراث، كي يؤكدوا أو يثبترا جداور التمسرح والمسرحة، منهم من دون زوايا فهم ليذا المشروع تنطلق من الاعتقاد بأن أصل المسرح في العالم محفور في تراثنا، والمسرحة، منهم من دون زوايا فهم ليذا المشروع تنطلق من الاعتقاد بأن أصل المسرح غير التراث الماصور أراف المسلم والمن سيا والمنازي، بنشوا سيرا ثاتية المعراء أو قدموا أوراق فلاسفة كابن رشد وابن سينا والفاراي، في هذا المنازية المسرحية من قبل كتاب مسرحين عرب رصيني، دلالة على اجتهاداتهم الشخصية في هذا المجال، بهذا المعنى، فإن المهرجانات المسرحية المربية كرست في ندواتها مناقشة المروحات ترابية في محاولة لتقصي بحث المسرحين العرب، الطيب المنازية المنازية في محاولة لتقصي بحث المسرحين العرب، الطيب كالمعربة والمنازية والمنازية والمنازية والمنازية والمنازية المنازية بهذا المنازية بهدي المنازية بهدي محاولة المنازية ويسرى الجندى، كل مؤلاء حدوا بنض حياة للمسرح العربي عبر أطروحة معاودة استقام النراث وهضمه لما يتصل بعقل وورح مجمعنا المربي العبودية.

صمخب وعنف وتساد في الجدل حول أولوية وبهضوية المسرح، بين الذين يحاولون الإسهام في فاعلية المسرح من حيث عصراته والذين يوبغونه بالتراث، وهنان تشابك قرى في جدل مثار حول أيهما أكثر ضراوة وخطورة: الكتابة المناصرة المتصلة بالآمي أم التراثية المتصلة بالماضى؟ بمحنى ثان، إن مطحنة أولوية الماضي أو الحاضر سادت لفترة طويلة بين أروقة للسارح، تصاً. وعرضاً، وتنظيراً.

لم يكن في الفترة المحصورة في الثلاثين عاماً للاضية، قد تبلور بعد مشروع المخرج بشكل جلى، إنما كان الإخراج في أكلا الإخراج في أكلا حالاً الإخراج في أكلو حلالات بخيلات يتبع مشروع الكاتب، حتى إن أفلب الكتاب ثابروا على إخراج نصوصهم النرائية كي يمنحوا أطروحاتهم براهين بصرية، هكمنا بقبت العد لية الإخراجية بمثابة صدى لنوتات الكتابة، النص سيد المرض، أو الحرب يتم المؤلف. وفي مناخ من تبعية الإخراج للتأليف، لم تشهد الحركة المسرحية بخليات أو ايتكارات إخراجية مرموقة، تعطى لمفهوم الإخراج حالة من الاستقلالية أو النضوج المرموق، أسوة معا يحصل في المسرح الفري.

وفي الوقت الذي كان يسود المالم اقتحام إخراجي عبيف، فإن ثبوتا أو سكوناً إخراجياً مزمناً كان يميز حركة المسرح المري: أغلب المروض المسرحية من حيث بنينها الإخراجية كان يمتمد على ترتيل النص ترتيلاً حرفياً، المسرح المري: أغلب المروض المسرحية من حيث إعادة تفسيرها بصرياً أو تراماتورجيا، الإخراج كان يؤدى وظيفة سرحية، تنفيلية، تعلمينية لحالة النص، بعبلاً عن أية احتمالات لمشاكسته، والمزانسينات، في أغلب مينافاتها أخلت تلوينات ميكانيكية (بهيئاً، شمالاً، وسها). غاب المعنى السينوغرافي غياباً يكاد يكون مطلقاً، لم يظهر المسرح أبناً أي الشغراص السينوغرافية، لأن التعبير أو المصطلح تفسه. كان غربيا، طارئا، لهست له وظيفة جمالية أو معرفية.

كان المسرح العربي في الثلاثين سنة التي تتصرمت يعاني من تصدع فعلى حول إمكانات البحث في بالورة شكل مسرحي صميم ينبع من حركة الحاة المءاصرة، في تلاوين الحاضر وفي تشكيلاته، هكذا طفي على صورة العروض معاني الخطابة، الزبين الأعظى، العروض الفنائية المقتملة !

والنرتيل الإنشادي، مد الكلمات، والمزيد من الإيقاعات الخطائية النفرة التي أكفت يشكل قاطع مدائمة لهجم التمشيل، دون بعث فعلي علمي صعيد الأجساد التي بقيت في أحسن حالات عوفها سعبرة، جامدة، كل هذا أدى إلى طفيان وظيفة أحادية لفن التمثيل. فاب مفهوم الجسد، الجسد بنا متروكاً، الحجرة صارت القاعدة المينة للأداء المسرحي.

في كل هذا الركداء برز بعض تجارب هميهية تحاول إهادة الاعتبار لشهوم الكناية من جهة، ولمعنى الإسراج من جهة أخرى، مع ظهور بوادر أولية لتبلور معنى السيدغرافيا ونصطلح الدراءاتورجيا.

أما في السنوات الأخيرة، فقد تبلورت بشكل جلى فكرة العرض المبينوهرافي؛ حيث بادر عدد من الخرجين العرب إلى كتابة نصوصهم من زاوية مكانية، ارخجالية، يلمب الممثلون المناصرون دوراً عميمةاً في إطناء مفهوم الارتجال والكتابة الحرة سواء على صحيد الجسد أو على صحيد الكلمة، في إطار تراجيكوميدي دلم وخشن، على هذا الصحيد تقدمت التجربة التونسية بجمارة، خصوصاً على متن فرقة للمرح الجديد الذي قدم تتويمات جمالية على روح العرض الجديدة من خلال مغرجين وعناين طليمين.

ولمل فاضل الجمييي، في مناخ العضره هاذا أسس تراكسة ملمرسة لتوهية هزوشه، بغض يالذكر منها (فاصلياء) و(العوادة) و(كرمينيا)، على هذا الصميد أيضاً قدم عند من الفرجين اقتحامات جرهة لبصد العس والفراخ وفن التمثيل؛ محمد إدريس، عوالدين قون والجيب بن شيل، مثلاً.

لم يعد المعتارة عبيداء لا للتمى ولا الإخراج. غير الطرح من أولاء المطلق والتابت للتصوص. ثمة حفر جديد على روقة العرض المسرحى يتيني إعادة النظر في ماهية التمثيل والإخراج والمساحة المسرحية، لم يعد التمثيل رئيسًا ولا تطويبها ولاتوينها. برز المعثل الحديث ياعتباره مفكراً، معرفياً، يعيد ترتيب عقله وجسده ترتيبا يؤهله للخوض في مفامرة أقالية تعشمد الإيماء الجسدى يؤجادة النظر بمفهوم وظيفة البد والمن والرأس والحواس، بينداً عن الأداء الأولى أو الوظيفة الأولى (الكليشيه)، برز المجل الذي يتعامل مع البروفات بوصفها رحلة جمعيمية، التذافية، ذات تكهة خاصة، تقدم للمجلل إيماراً سحرياً في بناه الشخصية.

خرج بعض المثلين، وهم قليان والدورة، عن خراب الأهاء الأحدادى، قيموا برؤفاتهم باعتبارها خلاصة حياتهم الإاسائية، كما تميزت السنوات الأخيرة ينمر الصال جديد بين الخرج والمثل واعتبارهما المشاركين الفعليين في صيافة العرض المسرحي، ودمت الهوة الكبيرة بين مفهوم الطرح والمثل، الصهر معدن الإخراج والتعليل في بولقة واحدة وبدا واضحاً أن الإخراج هو صمام أمان العثيل، والدكس بالدكس.

البروقة المسرحية هي اخياة

منذ رئمت (هشرة أيام هزت العالم) لمبون ويه و(هاملت) لشكسيير و(الملم زمارجريت) لبولجاكوف، وكلها من إخراج يورى لويسموف، أدركت كهفية تحول المبرح على يد هؤلاء المبتلين وهذا الشرج إلى طاقة عالية لصنع العالم . و(قصة حصان) للمخرج تفسيتاكوف تندرج في إطار هذه التقنية وإهادة الخاق، بل تلهب بمينا، إلى حدود الجنون، في تمثيل تفكيك الجمياة ونبش مكنوزها الروحي والمبادي. إنهم سأى الهرجين والممثلين الروس ــ يصنعون عميالا مجنحا، بلوويا، وانتازيا، ليصبح العالم خاليا من اللذة، دون بروفات مسرحية تمنح الفنان زادا ودفعا قويا نحو إهادة خالق العالم هير مشهدية فهذه بصرية، لها مغاول النحت والرسيقي.

يدخل الفياتون المسرحيون الطقوسيون اللمين يتعاملون أو يعاملون البروفات بوصفها حالة من العزلة مع النفس والآعير.



الخرج والممثل يدخلان من دهليز من المرايا المركبة، يجوبان التقاويم والأقاليم الروحية، يزخرفان وينقشان بالذهب على جدران العالم.

مازالت أطروحة السفر نحو بروفات مسرحية معادية للثبات غير ناضجة في حالتنا المسرحية العربية. ثم مازال هناك طوفان من العبث الزمني الذي خرق زمن الفنان العربي .

بهذا المعنى، فإن البحث عن ممثل استثنائي يقهم معنى لذة البروفة أصبح شاقا، يكاد يكون مستحيلا .

أحاول دائما أن أبرهن لنفسي إحسامي المزمن بأني أصبحت أشكل نشازا في مطالعي لنوعية البروفات، كاهن البروفة، البروفة العيد، العزلة الكريستالية مع الفراغ، إعادة بناء العالم، كلها كلمات جوفاء في قاموس أغلبية الفتانين .

يهذا المعنى، أصبحت مطالبى المسرحية أو رغبلي للبروفات، أشبه بدعوات مشبوهة، يقهمها عدد غير قليل من العاملين بالمسرح، باعتبارها ضرباً من ضروب التطرف

إن عامل الزمن سيلعب دورا استثاليا في بناء الممثل؛ هذا أمر أكيد أدركته بعد بروفات طويلة قوامها منوات من العمل، من العمل، في البروفات، إن ومن العمل، في البروفات، إن ومن المعمل في أووقة المسرح، قالم بوفات، إن ومن المسرح، في مواز المسرح، في الكنيسة المهجورة، المسرح، والمال، في الكنيسة المهجورة، المسرح، والمال، والمسرح، في الكنيسة المهجورة، المسرح، والمال، المسرح، في الكنيسة المهجورة، المسرح، في الكنيسة المهجورة، المسرح، في ا

مثل العشق الإلهي أو مثل العاشق الذي يسهر الليالي بالتظار فجر الحبيبة، بروفاتي على المسرح هي فجر الحبيبة الموهودة التي تظل تأسرني في مناخ من المودة .

يساعدني أو ساعدني في بخيلير هذا المفهوم ممثلون تقاسموا معي بروفات من خير وماء ومؤدة راتمة. في (رأس المملوك جابر) لسعد الله ونوس كنا أنا وفاير ترق نعيش حالة وجد فريدة من نوعها في تفاصيل يومية تعتمد نيش الهرم في الجسد أو الخبوء في الروح، لم يُتعامل فايز مع نقسه وجسده إلا ياعتباره نذرا، وهذا شجعني لتصعيد نوعية البروقة في البحث عن السرائي، الشهوائي، اللغوى في عمريك ثنبان الجسد، بترصد عنيف لصياغة الجمالي، مع تقسيم وظائف الجسد فراغيا وقصديا، شهويا وعجريا.

ولأن (المملوك جابر) اعتصلت المزج بين الآني والفابرء الواقعي اليومي والتاريخي المفصلي، فإن تلاوين الإيقاعات في العرف على العصرين منحت الممثلين قوة لفقع تفسيراتهم وانتماءاتهم إلى مساحة المسرح .

متحتنى (رأس المعلوك جابر) فرصة تاويلية ثانية عندما أخرجتها في إسبانيا، يفلانديا، مع ممثلين إسبان منحوي (١٤ - ١٩) ساعة من البروفات البوصة، في مناخ من التجلى والانصهار الكلى داخل النص وخارجه، ليس لأعضاء فرقة مسرح لاكاسولا أي استهتار بالزمن، إنهم يتعاملون مع بروفات المسرح باعتبارها درعهم الوحيد ليصهم، اشقفهم الرائع لمساعاتهم، انتماءهم التقديسي لمصرحم، ويسساعنة الخلاق أنجل الذي يعتبر واحداً من أهم المؤلفية نا المساواوت التي عملت مع إلياب كاوان أكثر أعماله السينوغرافية، فإن العرض كان يتقدم بساعات حاسمة على صبيد تكوين للقردات الرئيسية فيه .

قدمت (المعلوك) بقراءة مخالفة لما قدمته في مهرجان دمشق مع المعثلين السوويين. ثمة لونان مختلفان. مع الممثلين السوويين كان المقهى رحباء يكرس التفاصيل في المقهى الشامى بارتجالات أهل الشام، مع أخذ بعين الاعتبار العلاقة الآنية بالجمهور الذي كان له الأثر المميز في التفاعل مع العرض، من زاوية تبادل الارتجال بين الممثلين و الناس .

وفي الوقت الذى تقدم فيه الممثلون السوويون بطراوة وإعلاص وقدرة فاتقة على خلق أسس عروض شعية، فإن العرض مع المقردات الإسبانية كان يستيعد المقهى ليحل محله التكوين التاريخي الإباحي في أروقة المماليك ووزيرهم في صراع مع الخليفة. لعب كل الأموار أرمة رجال وفتانان، على وقع الإيقاعات الحية المباشرة وقص المماليك والمملوكات على وقع الاستلاب والغرابة وطنيان الجمالي الحركي على الحواري اللفظي.

عيون تشيكوف

إعادة مسرحة (عنبر رقم ٢) لتشيكوف كانت بالنسبة إلى يوصفى مخرجا فرصة استثنائية لاعتبار انتمائي إلى مدرسة الأداء المسرحي الروسى ، بما في ذلك النبش في مفهوم التقدمي حتى أقصى جدود المتعا، في غوص كلى مع الشخصيات دونما مراقبات أو تقطيعات موتتاجية مشهدية أو روسية ، روسيا كلها سجن فعلى للشعب . السلجلة تسجن الناس في عتبر مجانين يؤدى بهم إلى حقفهم ، كما صبار النانمارك عند شكسيير سجنا للمانماركين في (هاملت) فإن العنبر ، المصح ، المقبرة ، صارت أكثر من ذلك :

الدكتور أندريه الشموتي (دار الألم بالألم) يتصدر الصراع مع المجنزة إنمان (دار الألم بالاحتجاج عليه) ، وذلك في مساحة من تنويعات مشوبة بالطهر والمرارة والرغبة في المودة إلى الحياة ، من زاوية تهشيم مفهوم السلطة التي جشمت إلى الأبد على ظهر الشعب الروسي.

كان إيفان ضميراً حياً لصورة المثقف أينما كان ، المثقف التنور ، الحالم ، الشفوف بالحرية ، التواقى إلى إطلاق المنان لحلم الناس في الشارع.

إيفان المقتون بالفتون ، وبالأخص المسرح : يتقاسم الأسقة مع عدد من العقلاء المدن سجيهم القهر ليحولهم إلى مجانين قسرا وعدوانا . تتركب المسرحية من امتزاج سينمائي ، نفسى ، مكاني ، زماني ، وتعلق المبادرة للأداء الطفيف ، المنيف ، مع فايز قوق (الدريه) ولهانان (غسان مسحو) ويمثلين فية يجربون صوليجان المسرح على المسم باسم باحدوان ، عمران مع الرجيبي ، سومن أبو عقار وقاسم ملحو ، ياسر والورس السردانية وربا جمعول - كانت بروفاتنا على تشكوف تعبر نحو اللذة المرفقة ، مع يثمانين تصودت على العمل معهم خلال (الاغتصاب) كانت علاقتنا المسرحية في فهم عمين لمنى المروفة ووظيفة فن العمثيل ، كنا تبدلول المواقع في صيرورة من وعي هذا التبادل ، ليس هناك صيروزة عمل إمعة ولا مخرج ميث ، وإنما نمة لغة معيهة مصوية ، أدت إلى صيافة منية نقية .

خرض من الماء والجمر ، عندما يصل الممثل إلى جحيم غربته، فإنه يتعامل مع الماه باعتباره المعلمر ، قطرات من الخلاص . كان العرض يقوم على أبجدية الموت ، الحياة ، الجمر ، الماء، الجحيم ، الفردوس ، في مساحات ملغومة لحريق روحي يحضر في التفوس .

ولملني أفذكر تلك القاعة الصغيرة في المهد.العالى للفنون المسرحية بدمشق ، التي استيقظت على تموز والعرق يتصبب بغزارة من أجسادنا . مع مِغا ، فمنازلت أتذكر إصرار فايز قرق على ارتدائه المعطف السميك على



جسده التحيل، لم يكن معطفًا تقط، حسب رولان بارت، كان المعطف الجلد ، إنه جلد الممثل ، لم يوافق فابز على خامه مطلقا رغم عدد الساعات الطويلة من البروفات ، أراد أن يمد الجسور بين روحه الرهيفة لهشمل النجمر في الممر بين جلده والمعطف الذى يرتديه ، بالطبع ، إن المعطف هو أشبه بركام من السبين على ظهره ، غبار الأروقة ، ضعنمات العرف في المصح العقلي حيث أهدر عمره فيها . كان فايز الذى يلعب دور أندريه يمشى باتجاه التماثل النهائي مع أندريه ، هكذا الحال كان مع ضمان مسعود ؛ حيث ذاب جسده النحيل عجت الضوم وفرقة الرقص والأداه التحاتي.

بهن فسان مسعود وفايز قوق وبينى ازدهرت علاقة استثنائية فيما يخص البحث في مجاهل البروفات ، نمضغ النص مضغا ، تلقيه على الطاولة ، تؤنس مقرداته، نحضر لروحه ، ثم ندخل إلى البروفات مثل كهنة مخلوهين عن هروشهم ، هكِذًا فإن إحساسا بالزمن يكاد يكون مفقوطاً ، ندخل إلى البروفات ولا نعرف متى نخرج منها .

ليائى محمود دياب

النبل ليلاً هجاط بالعربات تسحبها خيول على حافة المياه، علوية الهواء المذب تدخل فينا وتقدم على أطباقها نسيماً ورهافة ، قمر يصل عبر نوافذ الفنادق الفارهة ، شوارع مكتظة وقيظ يكشف اللثام عن حمرة جهنمية تمتزج بصفير السيارات ولهات بالعي الصحف، تستيقظ المدينة من خمر الليل مبكراً ، الزامير وطوابير السيارات تقدم لمشهد القاهرة صخباً مربعاً ، إنها مدينة بكل ما عنويه الكلمة من رغبة ، كأن ثمة كاميرا في السماء تلتقط أقدام المصريين وهم يتمشون على الأرصفة ، كاميرا عقية ترقب المذاب والتهدم والاعتلال بين ثنايا الدشاديش ، كم عشقت وأحببت وجوه أبناء البلد الذين تبيع قسمانهم عن طبية ساحرة ووحشة دفينة . أين يتنزه كل هذا العلاب في قيظ لاهب وقلوب ملتهبة . «النيل ، النيل، صرخ أحد ركاب الطائرة وقد هبط معنا في مطار القاهرة قادمين من صمان .. يبدو أنه لم ير قاهرته ولم يشم رائحة النيل منذ سنين ، صرح مع أول وقفة على مدرج النزول د.. يانيل .. آه ياريحة الأهل .. ٤ دمعت عيناه ودمع قلبي ، هيطنا. كنت أمشى في شوارع القاهرة . مسجوراً بالناس ؛ أمد نظرات 9 كاميراي، إلى ما بعد ضوء العيون كي أكتشف النزاهة ، حب وقلوب من روعة وشعب مكسور ، عرض وضحكات وسياح اختلفت جنسياتهم وألواتهم وأصواتهم ، يجلس الإسرائيلي في المقهى وحيداً ، النادل يعرف سحنة الإسراليلي دونما أسئلة ، لا يسأله ولا يقترب منه ، يتبعنيه ، وخلسة يشمر بالعذاب يجلوس هذا الغريب الجالم على الكرسي ، قال أبي أحدهم ؛ انظر إليه، إنه إسرائيلي ، ومن يدري ، ربما يكون هو نفسه الذي كبير ساقي أولادنا بالحجارة ، أو هو نفسه الذي أطلق الرصاص ، من يدري ، قلت له ممك حق، وبالضبط كان محلًا في استنتاجه. بأي الإسرائيليون إلى القاهرة كي يتنزهوا وسط سخط أهل البلد ، أقصيد الشمييين منهم لا المتفاقفين أو السلطويين عن يمزجون الحجارة بالعبارة ، ويتفاصحون كي يبرووا الاحتلال والاختلال الشامل. ها هو عجب محفوظ يضرب الأرض بقدمين ثابتتين ، محمود دياب يسدل شعره على مقربة من عنق ميخاليل رومان ، ورومان يرتل في مذبح غيب سرور ، ثمة مصير واحد ووجدة وحيدة ترتدي الوحشة والنوم في المدى الصامت المديد. أرى فاروق عبدالقادر مشغولاً بملاحقة فراشات دياب وسرور ورومان، وقسمات صلاح عبدالصبور ، أو كأنه أعطى لنفسه عهدا أو أنسج قسما أن يابتقط المدليين فيكتب عنهم . وفاروق عبدالقادر عندما تنفلت قدماه على أرصقة القاهرة فإنما يفتش عن الفكرة الضأتمة في الضياع المربع ، مقالة عن دياب ، كتاب عن دياب ، عجميع مسرحيات دياب ، ملاحقة عروض قياب ، وفاء نادر يكرسه هذا آلأشهب الذي أتقطر قلبه على خُلم مسرحي يتبع من شوارع مصر ؛ مَن بينُ ثنايًا الفقر ، سأَعبَل (ليالي الحصاد) قلت له ء فقرح وصرخ بطفولة مدهشة كأنه انتقل إلى لحظة انتصار خاطفة ، قلت له : سأبدأ بالبروفات قريها في مسرح الحمراه, في دهنق ، برقت عيناه وابتسم ، قبلته وودهته، خلال عملي على (ليالي الحصاد) كنت أتذكره دائماً، ورغم أنه لم يغاهد الممل ، فإتي حاولت أن أنقل إليه وقائع البروفات.

(ليالي الحصاد) واللهجات

نيل حقار نقل النص من خاصية اللهجة المصرية إلى اللهجة الشمية السورية . ورغم أبى لم أتأكد من صواب خطراتي ، أقصد نقل النهجة من مستوى إلى ثان، ورغم أن نبيل حفار حقق النقل بمهارة ، فإني بقيت موسوساً إزاء هذا النقل أن المسوري محمل المسرى في ذل اللي المساوري محمل المسرى في ذل اللي المساوري محمل المسرى في ذل اللي المساوري المساوري المساوري المساوري المساوري أن المساوري أن المساوري المساوري أن المساوري أن المساوري المساوري المساوري المساوري أن المساوري أن المساوري أن المساوري أن المساوري أن المساوري أن المساوري المساوري أن المساوري المساوري أن المساوري المساوري أن المساوري أن المساوري أن المساوري أن المساوري أن المساوري المساوري أن المساوري أن المساوري المساوري المساوري أن المساوري المساوري المساوري أن المساوري المساوري المساوري المساوري أن المساوري أن المساوري أن المساوري المساور

لهنا استمر قلقي من عدم استيماب هذا النقل القسرى من نعى إلى نعى ، من حياة نحو حياة ، وربما تبلور هذا القلق عدال أيام البروفات الأولى التي افقدت البحث في الخواص ، أي أن الذهاب بالنص إلى مساحة مقلقة مرتبكة سيمكس على علاقة الإخراج بالتمثيل ، وإن اللهجة تكمل العلاقة مع الملابس مثلاً ، والملابس في (ليالي الحصاد) نقطة انعطاف في النعى نحو لون البيقة ، الملابس بمعنى ثان هي جلد الإنسان ، والححه ، أو لنقل إنها الحصاص بين جلد الإنسان وجلد الأرض ، والحة التراب هي والحة الأرض التي تشقل إنها كنوعية المحاس على الملابس كي تتوقيقا إلى الملابس كي تتوقيقا إلى الملابس كي وسيورة ثم البكرى والبهائم ثم البكرى وسيورة ثم البكرى واليهائم ثم البكرى وسيورة ثم البكرى والبهائم ثم البكرى

سطوة البكرى قادمة من سلطة أملاكه ، وامتلاكه، منبورة هى جود من تمتلكاته للتمددة ، يجرجر سنبورة في دائرته ، باسم حبه لها يضيق عليها الهواه ، بممنى آخر إنه يصادر هواه القربة كى يدمش رائبه بهواه ليس هواه . أرى البكرى بملابس مخصصة تتمكس عليها البيئة اتمكاساً كلياً فتشكله في مشيته وفي التفاتاته ، في ضحكته وفي عيجانه ، في حيوتته وفي آدميته . البكرى هو النموذج البيئي للصراح بين قربة متخاطلة ، قربة من رماد ، قربة مضغوطة وبمسوحة المعالم ، كأمي كنت أرى البكرى بعمامة بيضاء وراه أشبه بالمبادة لكنه أكثر مسماكة ووحشية . باختصار ، إن البكرى يتربع على عرش ملابسه في غرابتها الكلية ، لا أغرف لماذا المسجنا في تصوير مدا الشخصية إلى البسيط ثم اكتفيا بالشخصة المنظماء ، ثمة مقاربة بين المواص الجمنية في المبكرى وخواص الممثل عندان بركات ، حتى طبقة صوته وزينها الجميل تكنل مقاربة نفسية بين المطل والدور . ثمة تبسطه قصدتاه ، ولكن بعد نهاية العرض اكتشفت خلله ، ولمت شمار السلاجة صيفها وصالت المطلبي عن رضيتي بوصفى معترجا في الشكر لكل ما بعت بعدة بعماليات المرائسين ، بشرط أن نفود البروقات نحو علق أفعال تلقائلة ، مقبونة ، بسيطة تبهم من ذاكرة المطل ووجناته ، سلامة شلاً أو الغاوى أو سيورة .

كان هليهم جميماً أن يدخلوا أفسهم في متاح العلوية التلقائية والخذونة غير للرسبة ، أي أن يعمل للمثل ما تمليه عليه ممارفه في جرجرة دوره نحو قصد نطلب من وراته عدم التكلف والتسليج المقصود ، ماذا يعنى التسليج المقصود بالنسبة إلى على الأقل ؟ أي على مستوى عملي في الإخراج ؟ على يعنى التبطع ؟ أو مجالية



الهمتر؟ أم البحث بقصد واسع في استنواج الحركة وقبلها المشاعر نحو لغة أخرى ، ابتكار عناصر ارتجالية تدخل العرض في قصد مستول المتفاقة الرغبة ابمطلدما العرض في قصد مستول المتفاقة الرغبة ابمطلدما مع ظروف عمل مسرحي كانت تسير ضد فهمنا هذا ، ابتداء من مكان البروفة مروزاً بزمن البروفة . لم يكتمل قصدنا لأن يوفاتنا لم يسمننا في أصدنا لأن الموفقة من مكان المتفاقف مع نص مخالف لم يسمننا في استفاقهار النزعات التي كنا ننشدها، لعل يمثلي (ليالي الحصاد) على اختلاف مستوياتهم الابتكارية لو وضموا بظروف أخرى مواتية وناضجة لشعار البروفات ، كانوا أنتجوا فليالي حصادة أكثر جرأة وجدية.

هل كان زمن البروفات يكفى للدخول بمغامرة عمل مثل (ليالى الحصاد) ؟ هل ثمة ظروف مواتية للبروفات المفتوحة ؟ والممثل الذى غرق ومازال يغرق في بحثه عن لقمة عيشه في أروقة وعمرات التليغزيون ؛ هل يستطيع أن يراكم في عمله صورة للبحث المدروس ؟ أصلاً، هل من زمن لتنقة من البحث ؟

بالتأكيد لاا أليس هناك في برنامج المسرح ما يسوخ ويروج مفهوم البروفات المفتوحة ؟ هناك ضبق زمنى في برنامج الممثل وفي برنامج المسرح ! وليس من ضوابط من المسرح على الممثل ، كما أن الضابط ضعيف في روح الممثل كي يدرج نفسه ويومه في العمل المسرحي أو البروفات التي بدأت بالانحسار!

المهرجان قادم واللهاث نحو الضوء المهرجاني أتلف أضواءنا وجعلنا نهرول بالبروفة ، تلك الهرولة التي قادتنا إلى التسطيح ومجانبة الأعماق . لماذا أخسر أحلامي وخطعلي ومقترحاتي الإخراجية . أو، بتعبير أدق ، إن أغلب العروض التي قدمتها لم يساعدني على بتجسيد ما برأسي من فنتازيا ومقترحات إخراجية ، تذهب أحلامي سدي مع تمثيل يتجنب الأحلام أو مع ظروف تسحقها وعجلها إلى رماد ؛ إن بقايا الرماد هي العرض الذي تقدمه للناس ، في الحياة المسرحية العربية ثمة ما يحبط الصورة ويفتال الرغبة ، تماماً كما الأحلام السياسية ، ننهض على أمل عفوى ثم نملاً عقولنا بالمتقدات وأرواحنا بالهتافات ، نمضى إلى الحياة يحدونا حلم الإنسانية لسياسيين يجروننا من آذاتنا نحو المهزلة، نهضنا في قصيدة الأحلام وانتكسنا مع أعلامنا في الحضيص ، بين السنين انكسرنا وتكسرت راياتنا وبدا العالم كما لوكان دكانا مقفلا مفتاحه بيد شرطي كان يحرسنا منذ زمن بعيد، وكنا نجهله منذ زمن أبعد. إن الحلم بالبروفة مثل الحلم بالمثل السياسي، على الورقة سجلت حلم بروفاتي، تخيلته طالعاً من النقر. ومن حيث أنا عراقي يفتنني النقر منذ كنت في رحم أمي، أردت تعميم الطبول، على المسرحية أن تخرج من ذيل الطبول، أي أن تكون الطبول هي الموسيقي الموقعة، وإن على الحلول الإخراجية أن تتبع منها ١١ اشترينا ٣٠ دربكة وأعطيناها للممثلين ثم طلبنا من المبدع العراقي كوكب حمزة أن يخوض غمار سيمفونية القرقعات والنقر، لقد بدأنا برغبة محمومة في تأسيس مناخ إيقاعي متفرد وانتهينا إلى أغان وإيقاعات أدت إلى عرقلة الفعل المبسرحي. الحياة ضد البروفة، صرخت منفعلًا: متى سننتج بروفة حياة مثالية!!! ليس من مثال ولا أمثلة ولا أمثولة في وضع يؤدي إلى تصغير الجوهري وتكبير الزائف. مع هذا، فإن البكري في المسرحية كان نقطة جذب لي كي أضع على لسانه هلومات الجواميس التي رباها ثم بعد أن كبرت أكلته، كنت أحاول خلق مقاربة بين البهيمة من جهة وعالم البكري اللاإنساني، من جهة أخرى. أبحث في هذه المقاربة عن التدرج اللوني، أي لم أكن راغبا في تعريضه إلى اللون الأسود فجأة، لأن فيه ما ينبئ عن مزيج لوني يتدرج نحو الأسود؛ كان يحب سنيورة، رباها! أبوها الشاني؟ رجل القرية، ثريها، المعتلكات والثيران والنساء بين يديه؛ حاولت أن أصل به إلى دلالة رمزية مخبوءة، وفعلاً فعلت هذا، ساعدني في عملي بشكل بميز وبرهافة عالية غازي القهوجي وذلك بمبتكراته غير المسالمة، سلالم أفقية ومدرجات ثم تدرجات مكانية منحتني فرصة مهمة في تحقيق مشهد الثيران المستلبة التي وازيت بينها وبين الإنسان، ثيران مروضة وبشر مروضون؛ يلعبون دور الثيران، نعم ثيران البكري التي حاولت الانفلات فجأة كي تطبح به فأطاح بها مخت السلم، اجتشِشت الثيران مخت السلم ثم انتهي هياجها إلى يخوار وبعد ذلك إلى ثيران مستسلمة، داخل جهنم حمراء تم كى رموس الثيران ومؤخراتها كى لا تعود إلى الهيجان مرة أخرى. نعم، لقد عاقبها البكرى بقوة شديدة، وسط الخوار ضاعت سنيورة، بنت البلد، حلم اليقطة، ضاع الغارى وعلى الكتف المؤدوج القائد المتوهم، ضاعت الضيعة كلها في التخيط المطلق، ثم ضاع عرضنا وبقت (ليالى الحصاد) يهمة.

منارات سعد الله وتوس

أتيت إليك كرجل يمعن في الهجرات والظمأء قدماي خائفتان من خراب الحدود ومساءلات الجدد. صورة على جواز السفر وشفرة على حلقوم السفرة، حقائب تفرغها الرحلات، كتب نائمة في الحقائب يركلها الشرطي فتموت. أنت ياصاحبة الجلالة بيت العرى، لهذا أثبت كي أغسل في قبابك غبار الاقتلاعات وأطعمك عشاء النفي، عطشان للمسامرات ومساءات الجنة. عذرا، نسيت منذ زمن طويل معنى الجالسات الأنيسة، لهذا الكأت على عكازة السفر ثم أتيت كي أدخل قبة الليل، أيضا لأرتدي طاقية النهار، قولي لي متى سنهرول في الماء المقدس ثم متي سنجمع الموج في سلة من نار، قولي لي لأني بيست، الربح التي كانت تعصف بي انتحرت، سافر بيتي على عجلات من معدن، هل تسمعينني ياقصيدة الجلال، أيتها المدينة، فأنا أحدثك من بلاد تشرع مراياها إلى الله، مازال الجوع يشاكس مخداتنا وشراشفنا، الحوذي يختصر الفصول على ظهر جواده بانتظار المصابيح ودخان البار العتيق، القحاب مازلن ينعمن خدودهن وحناجرهن كي ينشدن في أول الفجر وعلى مقربة الاسطبل أغنياتهن الخائبة، مطر البارحة أغرق نراجيلنا وجرارنا، سقوفنا مهزوزة صارت معبراً للرعود والمطر والمعادث، وحدنا في بيت الفضيحة، لا تخشى الخوف لأنه نبع منا ثم تكدس فيناء وحننا مع المرايا نكرر صور أهلناء وحدنا في آخر الليل الشئائي الثقيل نجر توابيتنا خلسة، وخلسة ندفع سعر الرصاص الذي مزق أجسادنا، وحدنا، كلما مرت أتشي قرب توابيتنا تشرئب الرغبات الميتة، تتسلق سلالم الأسرة رغباننا. أقول لك، لم تمد من بقية لجمر السنين، على الموزاييك تدحرجت سنواتنا، في ذلك الماخور ثمة سنة شنقت نفسها، عجَّت الأسرة ماتت سنوات أخرى، بين الممرات، على حدود الغبش، قرب صراح المآذن، نامت سنواتنا. في فجز مجروح انهار ثعلب السياسة، ثم خلع ضرس العقل وقرر تطليق الناس في جمعة جامحة، ونحن الخرافيين الذين صرنا خراف الكتب، لم يعد عندنا ما نبيمه سوى التأتأة والتمتمة، انقذينا يا أمنا القابلة، وسعى رحمنا، وأظلقي الطلق فينا، أنقذنا يا أبانا البحر، بيتنا يابس؛ ربقنا ناشف، احترقت تنورات صبياتنا، انخلعت أبوابنا، مرايانا تهشمت، أما طمأنيتنا فقد هاجرت في عربات النباح المديد. هذه ترنيمتي في حضرة الدخول إليك ياصاحبة الجلالة .

لوزعلي شياك مهجور

دفعت خمر الممر نحو كأس بيروت، أسكرني الرب في المراكب المسافرة جنوبا، عبر حدود الحرية المرفرفة ترنحت روحي على حافة بحر أنيس قرب موبجات حالمات باللهاث والركض من أتصى الأفق حتى دخان الأصابع على أبة حلمة سأضع عسل الشقتين! توبكي وتجبيل أقمس جمر العرى، في أبة بركة أطفئ حريق اللهفة!

السيارة تهز كياني وتوقظ في ما تيسر من صورة الذكريات، أرى مركبا فظيما من كيمياء الصور المتحلة في الصعادة المصور المتحلة في الحدقات. شهوخ عراة يحملون صلبانهم ويصلون في مستحيل الطمائينة السحيق، نسوة يترسلن بجاكيت الرب، صبايا يجهشن بالبكاء عند أطراف شجرة تقرفص عند الحمائم بانتظار الغروب المامي، أرى الأصدقاء يظلون من برادات الرماد، سفن وحيدة تبوس مرمل القيامة، طيور مهاجرة تغرف من بحر الأبنوس، أي أن الماما راكضة، أجراسا



مجلميلة، هربات دود خيول، فرسانا بلا أتكداء بحرا دون تداس، كتيسة فبحوا صليبها، وعددا هائلا من صبيان پلا قسصان ولا حقائب يفطسون في مساه من طين وطاحين ورصاص .

ثل سائل التأكسى الحدود؛ وروحى مع الديكور النائم على سطح السيارة تترجرج، هلينا أن نمرض مسرحية
(الاغتمانية) في مسرح ييروت. هل تعرف مسرح ييروت؟ سألت سائل التأكسى، قال: على كل حال سنسأل،
قلت له : وحسب ما وصفوا لى فإن مسرح ييروت يقع على مقرية من تحال جمال عبد الناصر، قالى أه ، عين
الميسة. نعم نعم عين مرسة، فلت له. مرة ثانية اهتر الديكرو، الزاق مع سرحة السيارة على الأرش، جسمنا أطرافه
وأعدائة إلى معله، سألت نفسى: على هله بيروت؟ النفت السائل صوبى كأنه التقط مؤالى وقال: هذه عي بيروت،
إلى المبين ثمة كتيسة تفتح قصيصها للرج، على اليسار حفلة لأشجار تنوى إعادة بث الحياة في قوائمها، نواقيس
إلى المبين ثمة كتيسة تفتح قصيصها للرج، على اليسار حفلة لأشجار تنوى إعادة بث الحياة في قوائمها، نواقيس
طفى، اخترقنا الضياب لمشاكس والرج الملهة والشعود للبض.

بعرجرنا التأكسى إلى قدق مهجوره أثرانا الديكور الذى احتار به واحترنا به، لوهلة صغيرة أحسست أن لديكور (الاختصاب) قلباً وهينا وأخذا وفصا، عندما عرضنا المسرحية في القاهرة سافر معنا، في عمان كان شاهداً علينا، هاهو يصاحبنا، برفق أبها السيد، قلت لعامل الفندق، بعد برهة، تعدد ميكور (الاختصاب) على أرض من موزاييك ويرد منمن، كأنما أعطيناه فرصة للثقاؤب والنوم بعد رحلة شاقة، ليس في الفندق ما ينل على وجود إنسان باستثناء الرجل الأحمى الذي يتزه بين الدهائيز بحمل يهده المسرى كرمة مفايح، خرف واقفة، أبواب مكفهرة، صمحت موذ وعلمم يشبه قلدي شاهرة باستياز، والمحر مهزومة باستياز، والحارس الرحيد مازال بصطلاء الويون بصنارة وحنه.

فى الصباح، فادرة مسرهين إلى مسرح بيروت كى نفرش ديكورنا على المنصة، محمد شعرى قادنا بشاهرية رخوة وعليا أقبلت كقبيلة، سارعت رشا بهفوئها المهوره، أما مدام سنو الوقور فكانت منشغلة بالانصبالات السلكية واللاسلكية كمى تعلن عن افتتاح عرض (الافتصاب). ياسين سقانا شايا وسناء مازالت تلوك العلكة بمهارة، أما . الصديل إلياس خورى، فإنه يحث الخطى إلينا بحيولة تختيع خلفها ابتسامة خجولة.

أكثر ما كان يقلقني هو مشكلة العص والعرض، اعتقدت أن أطلب الكتابات سيركز على جوهر القرايتين وعلى أسقلة النص وما فعل الإحراج بالنص. على كل حال، ما دام النص قد طبع في مجلتين وكتاب، فإن توقيع سعد الله وتوس سيبقى حاملاً مساءلاته وجعله ووجهة نظره الشخصية، في الوقت الذي سيكرس العرض اعتلافاً في بعض التفاصيل وتطابقاً في تفاصيل ثانية، الاعتلاف بين النص وقراءات النص إعراجها أصبحت واحدة من أهم الإشكالات الماصرة في نهة العمل المسرحي.

خدا العرض وفازى قهوجي هرع صوينا منذ اليوم الأولى مثل أى فنان تربه وضلال، وإضما كل إمكاناته عمت تصرف العرض، ناصر تولي ونزيه وميشال كانوا مخصين في متابعة عملهم وإدارة مسرح بيروت قدمت أقصى منا لديها في إيصال العرض إلى الناس، بعد ساحة بالتمام والكمال ترن ساحة الانتتاج، الممثلون متوترون حتى أقصى حالات التوتر، مصاحب وملابسات أجلت إمكان عمل بروفة اجبزران، ارتبكنا، الجممهور في الصالة، العرض أصبح واقع حال، هرت إلى فرفة الإضاءة، لم أسطح أن أرى أحداء ليس عوفا بل عوفا بروضاء با الله أشذنا، أمسح واقع حال، هرت إلى فرفة الإضاءة، لم أسطح أن أرى أحداء ليس عوفا بل عوفا الصالة بالعرض مكانيا وزمانيا ودالها، وقع ألغام اليهود ترن، الجمهور غنهم، أردنا أن نكرس مفهؤم الغزو في تبادل العلاقة، غاز ومغزوء سالب وصلوب، اللمان المختلف والأسان متدار يعرف المحتلف المختلف والأسان معالم المختلف والمحتلف و

في هذه الطاحونة الجمهسيمية، هل ثمة ثم للتترير في دهليز اليهود القائم على الشبهات؟! هل من أحلام للمدينة والفقح على المنتقبل الحر في مصر الهويمة لعقل المرقة واتصار ليزر الأسامة؟

وهم وهية منوحين (الطبيب) في معاقبة الألة المسكرية البهودية، ورغم صورة رحيل الإنسانية، فإنى أعتقد أن الأصل غير معقود مطالقاً لفتح باب التفاوض مع أى من إسحق أو مائير أو سارة بتحاس. ومقولة وإما نعن أو هم» رغم خدولة وقعها المطابى على الأذن، فإنها موجهة لهولاء المترمين، المتورطين بالآلة الجهنسية الكبرى، أولفك الذين يطلقون العنان لوحشيتهم السائية لشميز أية محطة إنسانية محملة.

مع هذا، حاولت أن أقيجي وقع جملة وإما نمن أو هم، من حلال حافها في بعض المروض وإفقائها في هروض أعرى، ثما أدى إلى جدل وحوار حيوى حول قاعلية الحذف أو الإيقاء عليها. منذ حمسة عشر عاما وأنا أحاول عبر عملي مع المسرح القلسطيني أن ألكك بيت النص كي ألهي أهمشة الشعثيل المبت، لبس هناك أى تمجيد للبات النص والعرض، ولا أية ركيوة للرنين الفظي الفطابي ولا أى توق لايتزاز الجسد، التمايل المركب في القراع المسرحي كان سر ولاوال سفاية من هاياتي التي لم تكتمل بعد، قدبان التغيير يفعل فعله الغائم من أبها حيدورة البروقة والعرض، ملاحقة النور الخاف وموسقى الروح هي موطن الملة للرسم بالقراغ.

مازلت أجلس كتلميذ يصلى على مصطبة فلسجلين، تائما أشيئ لها وردة من ضوء حرء أرمق لهر الفصة والحسرة والإحباط الذي يحول ليل فلسطين إلى حفلة من رابات وروابات لذلاج الهمست المتفق عليها بالإجماع، المتناجر تفرز في ظهر فارس التحرير، الطلقات عمده من الشمال والعاصقة من الجنوب، أما من الشرق والغرب فقرب مربع، توابيت الأبائل هي السطوع الوحيد في مساء الانتفاضة.

بين تقديسنا للحالة الفلسطينية وترقينا الملحول للجمهور مضى العرض فى جو مكهرب، القاعة صامتة، والمعلون بميرون عن خوفهم بتجبيد حقور، لمه عورت تبادل نقاط الخطورة، التفرج بعد أسطته برهافة وصمت، والمعلل برسل أسفلة العرض فى محاولة لكسر أنياب المفة وبهشيم ووالنعاء أمكنة ملفومة، وتمثيل تشيكوفى يحلر من التطابق المطلق بين الشخصية والشخص، لجم لانفلائات الممثل فى مشهدية تعتمد الانفجار، لى عنق اللفة لمنهنا من الرئين والخطاب، تعليل المامة ومعادلتها مع الأداء الحيائي الحيوى فى محاولة تبد الطبيحة واللكنة الهابية المؤفية، ملامسات بالبد والضنوء والروح، أجساد تنوى استنطاق الروح وروح تغير شهية الأجساد لتأخذ مكانها فى صمود لحظوى عبر تعثيل يخلط بين العياة والأرتفاع بها بواسطة التداخل الصوتي، الامتزاع الروحي، التنافر



الإنساني، العرض وصل حتى نهايته، ما سبب صمت الناس؟ هل الصمت استنكارى مشوب بالرفض أم النماج في سياق العرض. مع هذا، فإن بروفاتنا في دمشق، قبيل السفر إلى بيروت كانت تترافق مع تجديدات في بنية العرض من حيث نوع التمثل، من هو الممثل، ما الرابط الفعلي بين الممثل والخرج؟ إلى أى حد يستطيع العرض. أن يكرس البحث والفهم المتبادل بين خواصهما؟

أميل دائما إلى وضع الممثل في مناخ من الحث والمراودة والاشتهاء، اللذة هي الينبوع، لذة كشف الإشارة، للة من نوع خاص، الفهم الحساس ورهافة العزف المشترك بين الخرج والمثل للوصول إلى ابتكار ينبوع ومصدر انبعاث الصوت، الصوت والكلمة، الكلمة التي ينبغي أن يتعامل معها المثل باعتبارها مكنوزه الشخصي، لا أقصد الكلمة من حيث معناها فقط بل إشعاع الكلمة وامتدادها، وصورها الصوتية والإشارية التي تؤدي إلى الفاعلية الجسدية. ليس من معنى للبروفة دون السفر في المتعة وصولا إلى اللذة القصوي. الفراغ مادة الخرج والمثل، العاولة تصبح أشبه بمساحة أو بيت الأسرار، الطاولة والكرسي أيضا. للممثل عيون كما أن للطاولة عيوناً، للطاولة يد وللمثل يد، قلب مقابل قلب وفم أمام فم، نحن نشرع أنفسنا للخوض في السرانية لأشياء اعتدنا على تداولها أو التعامل معها، أو لأشياء نريد إعادة بعث خواصها كي تبدو جديدة كأنما نقتطفها لأول مرة. سحر البروفة في شهية التمثيل والإخراج لاستنطاق السحر، سحر الإبحار. الممثل مبحر من نوع فريد، للممثل زاد، ما قبل البروفة حاسم للسطوع في البروفة، بعد البروفة مهم جدا للغد، الغد يخبئ طاقة للتبديل، مادة بروفة اليوم ستكون عتيقة يوم غد، على الغد أن ينبئ بجديد يبزغ نتيجة لتحضير مسبق، تخضير يقترب من الإحساس بالإقلاع، الطيران إلى فوق، طيران مقصود، مشخص، منظور ومفهوم. بهذا المعنى، كنا نعيش في بروفات (الاغتصاب). الطاولة تكونت مع البروفة، صارت بعد ذلك ضرورة. تعالوا تجلس إلى الطاولة كي تشرح وتستنطق الملاك والشيطان الذي يسكنانناء أيها الممثل اجلس قبالة الممثل، انظر إلى عينيه بعمق وخبث، بخبث وحب، بحب ومعرفة، بمعرفة ودراية لما وراء الوجوه والأرواح والأيادي. دائما أحدث المثلين عن كاميرا الوحي الختبئة خلف متاثر التمثيل، كاميرا ترصد التحولات في الدور وتقرأ الانحرافات عن الدور، عندما أقول الدور أعنى قدر الشخصية الذي يمشي على حوافي حساسية ورهافة نادرة. في بروفاتنا مع ممثلي (الاختصاب) لم يكن هناك أي معنى للزمن، يسقط الزمن في بئر النسبان، كأنما ندخل في لذة غيبوبة ولا نستيقظ إلا بعد شبع ذاتي، هل نشبع من البروفات؟ هذا هو قدر العمل المسرحي، ودونه لن يكون هناك أي معنى للذة التمثيل والإخراج.

لينن الإخراج كابوسا تعليمية، يقسر المثل على حركة أو يلويه على إشارة أو يفرض عليه توصية، والتعثيل ليس انقبادا فطريا ولا خصوها وليس ذوباتا في ماء الخرج، إنها البروقة، تقاسم حر على نوع حياة ونوع بروفة، وطريقة حرية.

لهذاء ليس لدى أى جنوح لرسم الحركة مسبقاً ولا أميل إلى مخطط أو خطة أو خطوات ثابتة، على الخمرج أن يتنام الشخصيات والنص كى يهضمها هضماً ثم يعيد تأسيس المحلوقات على المسرح، كأن الجميع بعيشون تخت قبة حلم طهراتي، مذنس بحدود واستة من الذناءة.

وكما يبدو مهما تفكيك بيت النص والكُلمات وجوانع الشخصيات، فإن للجسد في للسرح معنى وخواص وأولوية بصرية، الجسد على الخشبة هو الإشعاع الفعلى، الحضور الجسدى والهالة الجسدية تشكل دائما مصدر العلاقة بين للتفرج والمعثل. الجسد حياة، بالجسد نكتب ما لا تستطيع الكلمة أن تكتيه. في عتمة الجسد يسكن طائر التقمعي، أيضا
تسكن الآلام الكبرى، في الجسد تتأصل الفكاهة المرة والعقيفة، من ذلك السرداب الجسدى تتنذى الروح، فمة
مخبول مطلى باليانسون يسكن الجسد، تعبان المدور يعشش في قاع الجسد. أعمدة ضوء أسبها ملكوت الأصابع،
في تلويات الجسد خصر للأجمعة المرفوقة، في الجسد شجرة العيون، على مطح الجسد تتام الحشائش والمراكب
ولمؤاويل والمؤية من الخيام والأوغة والعطل. على المسرح أطلق مدفع الجسد للشائب أو الدواج، على المسرح
يميل الجسد لاستعاق فتوته كي يعيد الاعتبار لماوه المنحق التقصص عائزي والقصيدى الأخاذ في جسد
يميل الجسد لاستعاق فتوته كي يعيد الاعتبار لماوه المنحق التقاميدي الترى والقصيدى الأخاذ في جسد
لمثل ، تكتنز الخيال القبائل، الطوفان والفيضائات الكاسحة أيضاً تضيع نهي تنايا الجسد، في كل عضو
وبش الأمعاة المجمد تخبع عناوين الجسد الآخر، الجسد احتمال لم نفتح أبوابه ، محطة مشرعة لفتح الكتاب الهرم
وبش الأمعاة المظروة ، هذه هي ترتيلة الجحد في محراب المنحوت المسرحي ، هذه هي عين الجسد التي تسلط
الفدوء على روح الجبد.

مساء الجنة

هم التصغيق بقوة، هل خجح العرض ؟! مازلت حالفاً مصراً على نفى نفسى فى غرقة الإضاءة، غير راغب فى أية مجادلة أوسماع أى رأعب المنتزر الذى يسببه العرض والتحسب من هون المشاهد اللبنانى الثانية، نيبروت مختبر الجدل، نقطة تماس الفكر، ينبوع المعرفة ، كم تعلمت من هذا العرض وكم دلتنى حياة الأيام المشرة القصيرة على تنديل الحرية المئرث فى أهل بيروت، أكثر من مرة صرخت بالبحر، يا الله كم أشم أحرار، ما أعظم أن تبقوا أحزاراً، ما أجمل أن تخافظوا على كويستال الحرية الذى رغم ما أصابكم من ويل وليور يوم قيامة وحشى، ولكم المختبون طفل الحرية المذبوح فى بلدان أخرى بشراسة، أكثر من مرة غطست فى هذبان الماء على روشة غوجة، فى فجر يؤشر فى بقدين عاريهين.

مضت بضعة أيام على عروضنا، جمهورنا أصبح مثل جوقات نحل فطنة، شباك تذاكر يزدهر وإلياس خورى المزهو في ليلة الغناء ازداد ازدهاراً في مساء الجنة الذي تجمع فيه مارسيل خليفة وسعدى يوسف وعمر أميرالاي وعائلة الخالدى السقراطي بصحة زوجه الرائمة وعليا الوردة، رشا الحالة بالعب، كأنما في ذلك المساء عدنا إلى أيام بيروت الأولى، شفف أول وقبلات أولى.

فى هذا المناع الراتق المتوج بتتوبج ممثلى مسرحية (الاغتصاب) كان لنا فى دروب بيروت وبيرقها أصدقاء رائمون، امرأة يسجر الوصف عن تشكيل ملامع روحها بسمونها مريم شقير أبو جردة وأسميها مريم الروح، بيت الكريم كريم مروة الشدواوى الحكيم، عماف النقي، ريمون جبار، والطفل الملحول الذى يسكن روحه، عبيد باشا والجسارة، بول كازونونا شاؤول عناية الله الصموته، دروب وأزقة وبيت العاقية للسفير، وصولا إلى خواطر نزبه خاطر مروزاً بسيجارة وفيق على أحمد وجرسه الزنان، عيد يمنى العيد، دكروب سارق القلوب، تلاوين أحمد الزينى، إلياس شاكر والمفة، وغيرهم عمن يسكنهم الطيب والمودة انتهاء «بخصوص الكرامة والشعب العنيد، وعناد زياد الرحباني فاكرة بيروت الخصبة ولؤلؤتها.

فيروز خيمتنا ـ فيروز نجمتنا

الوردة نائمة على المستلية، الحصان يرمق الوردة التائمة على المسطية، البحر يمد ذراعيه للحصان الذي يرمق . الوردة النائمة على المصطية، أيام تلوك الحداء يقم قرميدي، صبية بلون الخليقة تنش أول قبلة عافية في ليل



الزفاف وأول نومة أنهمة مم أول قطرة ندى على منديل الفجر في قبة الجمر وحولها هنفت مريم، سنسافر صوب السيدة القصيدة، بصحة الرودة على متن حصان نحو بحر وحيد. صفق الخوري ثم تقدم بسرعة مجانا بين قميصه نوتات من ومملكة الفرواء، الجديدة والقولسقاجن، يخرق الوقت وجان ابن صقر يفكاهنه العذبة وسيارته المعذبة أهطى لسفرة المساء دخان قلبه وسيجارته. الزمور يزعق وعربات الفول تتعاقب، أما نحن فصرنا على مقربة من بابها الليلكي. الآن سنطرق باب الجنة، خجل فطرى وخوف مرتبك يربك أقدامنا الصاعدة على سلم وسلام، بيننا وبين بابها اللهب لحظة انتظار مشعة، من سيطرق الباب؟! بل من سيقتحه؟ أفيروز الروح أم غزالة على هودج من مراياً! بين الشروع لطرق الباب وفتحها ركض قلبي فطرق الباب، دهشتي طرقت الباب، بغداد برمتها ترقع يديها وتطرق الباب، الخيول أيضا على أهبة الاستعداد للذق على الباب، مساء الندى أيها الباب، مساء الرغيف، مساء السماء، مساء الشوارع، مساء الحرية، مساء القميص المرفرف على مقرية من قلب يرف، مساء المصابيح، والطمأنينة النادرة والإنشاد، مساء الغناء والتراتيل، مساء المأذن والنواقيس، مساء الجموع، مساء الكورال المنتظر حفيف الموسيقي ينب في عمود الضوء، يفتح الباب ضوء من مرام شفيف يطل برصالة، امرأة من وقار تقودنا إلى باحة الصالون المسيج بالمسك، هذا هو ييتها، هذا هو مقام القديسة، ههنا تصنع قصتها وقصيلتها، ماءها وجمز لوعتها، نار حنجرتها ونور نويها، ضحكة شبابها وشهقة عشقها، قوائم كراسيها وطلاء جدرانها، سقفها هذا هو سقف البيت الذائي في بيت التلاوات، مساء فبروزي يدعو الفجر والبهجة على طاولة واحدة، الفلوت يحمل بين شفتيه الكستناء ويتمدد قرب كرسيهاء الناي ننيم الخجل ينحيي على كتفهاء كمنجة تاتهة في نوم مطرز من خرز النبياء جاز حالى القدمين يتأبطه سكسفون ملحول، الإيقاع يقرفص على بساط مزركش، قالت الورقة لقد أتت، ألت، وقم الأقدام ترن من بعيد، أتت عبر دهليز عنافت النور، هاهي، في مشيتها رقة أوفيليا وهذاب جولييت ولوعة كورديليا، في مشيتها صلابة طاهرة ورقة عنيفة، كأنما هيونها حفلة من ضوء تنير المكان. إش، صمتنا، ثم ترقينا قربها وتلاوين جلستها، الكرسي يفتخ ذراعيه بجمد من كهرمان، إش.. طينا أن نسكت الأن.

فجوات سكوت يبددها إلياس خوري الذي يطلق العنان لطفله المشاكس كي يشاكس ذهولنا وينفرد بتحية أشهه بمعزوفة تعزف في الأعياد، مريم هي الوحيدة المتحررة من الارتباك باعتبارها مدمنة على حب فيروز، صارت عيوني أشبه بكاميرا غرص حرصاً قوياً على التقاط صور للتفاصيل، إنها الضحكة، تدويرة الفم مع الضحكة، لهفة اللفتة، جلال الجلوس، صلاة الصوت، جمر الضوء في حركة البين، يخور الترحيب، عذوبة السامرات، عقوبة وعقة، والخورى مثلي هزه المشهد، اضطربت قدماه، يداه امتدتا إلى نظارته التي أزاحها وأعادها بسرعة البرق، القهوة أتقلت ارتباكنا فبددت اضطراب اللغة، ادعينا الانشغال بالقهوة وتلرعنا بهاء كادت قهوتي أن تسقط على قميصي، يا للفضيحة لو سقطت قهوتي على قميصي؛ من قرط دهشتي راودتني أكثر من فكرة شيطانية، المشي مثلا بلا سبب، أو النقر على الطاولة، أو الابتسامات اللبوجة غير المبررة، أو الصراع، لماذا لا أصرع؟ تمنيت مثلا لو أجر الكرسي كي أقربه من كرسيها لأغوص في حيني خيأت في قبتيهما كل مصابيح الدنيا وصباحاتها، لماذا لا أحدثها مثلاً عن العباءة والأسكنجبيل، لماذا لا أحدثها مثلاً عن أمى التي حملتني تسعأ وحملتها تسعاً من سنين مديدة ؟! هل أحدثها عن القطار الذي هتك بيوتنا؟ هل أكلمها عن جمعة الجموع الدامية، عن الكوفية أحدثها مثلاء أم الفارس الذي ذبحه بنو قومه، هل أحدثها عن عبدالله الأسدى، أخي وابن أمي الذي مات دون كفن ولا تابوت في عراء أجرد؟ هل أحدثها عن كأس القبلة أم عن القابلة، عن الفقدان الذي يحتل بيتي، عن سورة النبور والكرب والفرس المذبوح ساعة العملاة؟ أأحدثها عن ابن ملجم الذي ذبع عليا، عن الوداع الأخير للعراق الغريق، عن القطارات الهبولة وعربات الحرى، عن سيف الطاغية أم عن الأم الرحيدة النائمة في الوحشة، عن الأضرحة مثلا، أأتول لها كل ما عندي مرة واحدة ثم أهرب كسكير شرب الحمر مرة واحدة ثم مات؟!



كانت تساورتي الرغية دائماً في عمل مسرحي يقبم أفكارى حول تطوير المسرح الصيني الحديث بادئاً بعشهوم النص. فأنا أريد تنمية تراث الدراما الواقعية، وإن أصلم المبادئ الجمائية للفنون التقليفية العبينية من مفهوم متقدم، وأن أعتمد نقدياً على كل مصادر المسرح التجريبي القيمة؛ بما فيها المسرح الحديث. ويساطة، أريد معرفة المزيد هن تطور فنون المسرح من خلال صعابة مزح منطقي للمصادر المديدة، سواء كانت صينية أو غير صينية.

وفي شتاء هام ۱۹۸۳ ، قررت استخدام ثلاث قصص متصلة لزو زياو بنج عن قرية سانجشو بينج، التى تعنى حرفياً وقرية التوت» ، كيداية لهذه التجربة. ولقد أثرت في القصص تأثيراً عميقاً. فهي تعرض للحبوية والمرونة غير العاديمين لأمتنا، وتقامم مخلوك على المميرها من خلال مضمون تاريخي متعمق. وفي رأى أن أعمال زو تدعو إلى عملية إصلاح اجتماعي جدري.

ولقد المعلميت أهم أعضاء الفريق الإبداعي مرتين إلي منطقة الجبل التي تقع في الشمال الغربي، حيث ترجد القرية، وذلك حتى تقوم بممل ميداني خاص بالعرض، وأخذنا نحاول أن نصح أكثر التراباً من الشخصيات

ه ترجم إلى الإنجليزية تاى ص. فاى، وترجمه إلى الدرية وليد الحمامصي

هه وز زيار زوخ هو أساط الإعراج ورقين الأكانيمية للركزة للمسرح في يكن . ومن أعماله للمرحة الأعرى التي الات استهالاً طها، عاكمت (١٩٨٠) ويهم يجنت (١٩٨٢) . هر أيضاً مواف كتاب دواصات في فن الإعراج هند ور وباو زوغ الذي نقصه لين يبنو بكين لا دار تشر للسرح المعيني (١٩٨١) .

في بيتنها الأصلية، وأن نعمــق فهمنا للقصص للكتوبة، وأن نثرى عجّربتنا الحياتية وتفكيرنا. فيــما بعــد، شــرعت ــ معتمداً على المبادئ الجمالية، ومن خلال مزج مفهوم ترابطي في الدراما ــ في توحيد أعمال تشين زيدو ويانج چيان، وقد قام زو زيار بنج ــ كانب القصص الأصليه ــ بكتابة نص (حكايات قرية التوت)

والتوت هي قرية صغيرة ومنطقة جبلية في شمال غرب الصين. ولأنها تبعد مسافة تتراوح ما بين أربع وست ساحات عن أقرب مدينة حديثة، فهي محاطة بالمديد من الجبال العالمية. وهناك الأراضي الجداء وتعاثيل بوذا الملقة على سفوح الجبال، والعربان، والمعاربات خشيبة لاتذكر الزائر بأرض شرسة فقط، ولكن أيضنا بقطافة حجة ولرية من عصور قديمة. ففي هله الحفرية الحربة لقرية، يتمثل المجتمع الإقطاعي المظلم والطوبان، كما يتمثل المنتر والطوبان، كما يتمثل قديم يعربون بعقلية جماعية مفلقة التفكير، رجفية، إقطاعية ومتخلفة. المنتج والبيئة القريبة التوت هم الذين حملوا عبء تنمية العمين وليقائها على قيد الحياة، كما وضموا أسس حضارة مصبة الأرض الصفراء. ومع ذلك، فما زال سكان قرية التورب اليوم يعيشون في حالة من الامزال والجهل والفقر المنتبدة.

ولفترة طويلة من الزمن، كان سكان القرية يقبلون وجود عمليات الزواج التجارى المهين للآدمية على أنه أمر ممير تماماً. فهم موجهون بشكل كامل نحو الإخلاص القبلي، فكل قبيلة في القرية هي غاية في الشفرد والمغدونية إلى درجة أن الصراعات الوحشية والقاسية تقوم كثيراً مع أعضاء القبائل الأخرى معلى سبيل المثلل، كانت حائلة والح ويكي عائلة جديدة نسبياً في القرية، ولم تكن تنتمي إلى القبيلة المسيطرة، ولهلاً دمرت هله المثلثة نهائياً من قبل قبيلة لمي حيث أراد أبناء هله القبلية الاستياده على منزلهها الكهفيين المهمين، وعادة ما المثلثة نهائياً من منزلهها الكهفيين المهمين، وعادة ما يتشاب المثلثة نهائياً من المثلثة نهائياً المثلثة بي يعتاجه المفتوات المثلثة بي المتابة المتابقة ولكن هاه المثلثة والإساس المثلثة من عدد من الباقي على قبل الجبال، تتمونا على قبد السجاة من على الجبال، المثان على قبل المبالة من عدد من الباقين على قبد السجاة من عمل هي من المثلثة والإن كل تكل عائلة من عائلاتهم أخذت من خصصحالة إلى شائمائة بن صيني دوهو ما يقرب من نلاسكانة دولاً أمريكي بحساب المدان في المبال، أمريكي بحساب المدان في المباراء امرأة، ولكن مع وأد

لقد أثبت عجرية 8 حكايات قرية التوت؟ أن الجماليات والأشكال والأساليب الختلفة يمكن أن تعزج بشكل منطقي.

وتدفر أخدات القصص محلال الثورة الثقافية. ففي مثل هذه القرية، في مثل هذا الزمن وذلك الوقت، اختدت ثلاث قوى من أجل تشيع السكان، وهي الإقطاعية التي تصيب بالمجر، واليسارية المتوعدة، والفقر المادى القاسي. هذه الحقائق مجتمعة أدت إلى أن يحارب المقلاحون بعضهم بعضا بطريقة عبياء، مما أدى إلى وقوع المأساة.

وفي رأى أن رؤية الكاتب تتمدى مجرد كوئها قرية جبلية صنيرة في الشمال الغربي، في وقت محدد، حيث سيطرت اليسارية. فمن خلال التركيز على عدد من الفلاحين الذين لا أهمية لهم في الظاهر، تهدف قسص زو إلى نقد اليسارية المتمصبة والإقطاعية، وأن تساهلنا على فهم كل من تاريخنا وحاضرنا. فلقد شاركنا وما زلنا نشارك سكان التوت في بعض السمات والعقلية الثقافية وحتى المصير. لقد كان العب العميق لوطننا الباش الصين، هو الدافع وراء أن يقوم فريقنا المبدع باقتباس ومسرحة (حكايات قرية التوت). لقد كنا نأمل أن مجمل الناس يفكرون في العقلية الثقافية الصينية على مدى الخمسة آلاف عام الأخيرة، وأن تزيد رغبة أمتنا في غسين المات، كما كنت آمل أيضاً أن يعكس العرض مدى أهمية التعجيل بالإصلاح الاقتصادى الجارى في الصين.

والمسرحية شخافظ على بناء القصص الأصلية بأسلون رسم البورتريهات الجماعية. فليس هناك خط رئيسي للقصة، ولكن هناك ثلاث حكايات متناخلة كما لوكانت ثلاث حركات موسيقية. وقد تنج المسرحية بقصص حقيقية موققة، ولكن الكورس يقوم بسود جزء من أحداث القصص. بالإضافة إلى ذلك، فمن خلال عملية دقيقة من الموتناج للمضاهد والفقرات المختلفة، تنجع للسرحية في الحصول على تأثير تفريبي بشبه المسرحيات الملحمية.

ويماني كل من والج زيكي الذي لايتدمي إلى القبيلة، ولور المزرعة، هبرلب، من المسير المأساري نفسه، فكل منهما يتعرض لمعلية وحميد تؤدى إلى الموت، على أيدى ججمهر مجنود، وقعل هلين الخلوقتين بمثل عملية قتل خاتي لسكان القرية وبالرغم من ذلك، فصرفائهم خجّه الالتين سخلفة، فالقربورن الحيرون بمحرف بحالة من السخط والجحون وهم يقتلون الثير من أجل إطعام بعض المؤفقين الطفاة. في حين يشمرون بالالابلاة وهم يشعون والح في المسجن بسبب جريمة لم يؤكبها. ومن أجل فضح الطبيعة المأساوية أولم إداخيل التفصلين، وإصابة التشريح المستحن بسبب جريمة لم يؤكبها. ومن أجل فضح الطبيعة المأساوية والج والج يكي عند قبر زوجه لي جيندو يصدق على صملية القبض على والج، يقوم الفلاحون بمهاجمة والج، والج يكي عند قبر زوجه لي جيندو يصدق على صملية القبض على والج، يقوم الفلاحون بمهاجمة حماية الثور، يضمون والج في السجن، يضرب الفلاحون الثور حتى لموت. وقد كنت آمل أن تستدعى طريقة الموتاج عقد بعض التفكير التاريخي من حلال الحكايات العادية.

يمكن أن تساعد فكرة تعلم كيفية تحقيق المسرح التقليدى لعملية المزج الجمالي بين الشاعر والمقل في البحث عن مسرح أكثر قوة فلسفياً.



فى معظم المشاهد يكون الحدث درامياً مقصوداً منه أن يخلق إيحاء بالواقعية، مثلاً صراعات الشخصيات وتصرفاتها فى موقف معين. ولكن هناك أيضاً بعض الأجزاء الرمزية فى الإخراج، التى تخلق تأثيراً وبريختياه فعلى سبيل المثال، حينما تباع يوبوا ذات الالنى عشر عاما، حتى تسمع بزراج أنحها المخلف عقلباً، زاها ترتدى تناع قرد على سبيل المزاح مع أقاربها قبل مفادرتهم. وفى الحال، تتماشى هذه الأساليب والعادات الجمالية لرواد المسرح الماسية، فى حين تستيفل أساليب المسرح الملحمى التي تثير التفكير.

لقد علمتنى ججريتى فى المسرح أنه إذا قام مخرج بهيئتى بكسر الملاقة المنطقة بين الماطفة والمقل؛ فإن الماطفة والمقل؛ فإن الماطفة يسكن أن تهمل، ما يؤدى إلى شعور المنفرج الاسبالاة. فإذا تدخل الخرج بقسوة في توقعات المنفرج الطبيعية والمنطقة، السروى منها والماطفى، فإنه يحيط تطوق المنطقد، ما يؤدى إلى الإقلال من متنته فلا مبالاة المنطقد لا تعوق المنطقد لا تعوق المنطقة من المنطقة فحسب ولكنها تعوق التفكير أيضاً. وينبغى علينا أن ندرم بعناية كيفية مزج المسرح المنطقة المنطقة عقيق هذا النوح من المسرح المنطقة عقيق هذا النوح من المسرح المنطقة والتفكير. ويمكن أن نساعد فكرة تعلم كيفية مخقيق هذا النوح من المسرح المنطقة والتفكير. ويمكن أن شاعد فكرة تعلم كيفية مخقيق هذا النوح من المسرحية، كان من آمالي أن أنبه تفكير المنظرج عن طريق جذب اثباهه وتعاطفه وقعربهما من الشخصيات. ويتجمد لذرج بين العاطفة والمقل في

أسلوب التمثيل المتبع في المسرحية. فالعلاقات في المسرحية بين المبتلين وأدوارهم، وبين الممثل والشاهد، هي حلاقات ديناميكية. فليس المفروس في الممثل أن يصبح شخصية قصب، ولكن أيضا أن يعلق على هذه الشخصية التي يؤديها، مؤكنا ضرورة التعاطف معها. وفي أحيان أعرى كتب أطلب من المثل أن ينامج مع الشخصية التي يؤديها، مؤكنا ضرورة التعاطف معها. وفي أحيان أعرى كتب أطلب منه أن يهاد عن الشخصية مؤكنا أهمية حكم المثل طي دوره. كنت أريد من المثلين أن يكيفوا حلالقهم الفتلقة من المتاب في المتلف المؤلف في المتلف المرضية، على معمد معتمداً على التجارب العاطفية. حتى في المشاهد العرضية، على مشهد ضرب الثير، الذي اليم فيه ألبودة والشعرية، وطل بطركة البطيقة .. حتى في مثل هذه المشاهد كنا بهد من المعاصدة المؤلف المتلف والمتابعة أن يعهر مع مشاهره الخاصة والمقبقية، سواء كان يقوم بالاندماج في الشخصية أو يعلق عليها، طواء كان مهتماً بمعمير الشخصية أو بالتفاسف والوصول إلى ما وراء حدث معين.

ولقد استمملت بعض الصور القاسية نسبياً حتى أقرب المسافة بين المشاهد وجهارب الشخصيات. لقد جاهدت في أن أجمل المشاهد بواجه مشاعره الخاصة، دائماً احتماله الحسى إلى أقصى الحدود، عن طريق مشاهد مثل: أحد. الموظفين وهو يسكب كوباً من الماء المفلى على وجه لي چهندو، أحد الموظفين يركبه كما لو كان مجرد حيوان نقل، فولين المتعقف يركل ووجه العلقلة التي اشتراها بقسوة ويجردها من ملابسها جهراً حتى يستعرض ملكيته، المروس العلقة بكافح في الوقت نفسه يجون وتصرح بكل ما لديها من قوة.

ومع التركير التزايد في المسرح على الرقية الموحدة للمبخرج، يكون على المثل في يعض الأحيان أن يفقد نفسه في مفهوم الخرج العام، وأن يقوم مبائرة بتقديم مشاهر الخرج وميوله العامة وفي نهاية الفصل الأول حينما تساعد كايفاج حبيها يبوا الذى كان قد أصيب لتوه يكسر في قدمه من جراه احتكاك بمجموعة من الرعاع، نراها تردعه مع يقية حاصدى الهمول المهاجرين، غالباً وداعاً لن يعقبه لقاء ثان. ولقد طلبت من المشلة أن تصرك من موقف عاص إلى حالة أوسع من التفكير؛ فهي لاتدهو من أجل ينوا فقط، ولكن من أجل كل المزارعين المسينين المكافحين، وهي تتأمل مصيرهم الجساعي القاسي، لقد حاولت دائماً أن أثير هذا النرع من التفكير المقالاتي المدفوع بالعاطفة؛ فأنا أتوق إلى إهماله المشرج كلا من الإثارة الماطفية والتفكير المقلاتي في وقت واحد.

من خلال فهم المشهد شعرت بأنه ليس مشهداً عاصاً بامرأة واحدة تعمرى، ولكنه يمثل هدداً لا مصر له من النماء الصنيات اللاتي أدي الجهل الإقطاعي إلى خطيمهن وإهانتهن بوحثية.



ومن خلال مزج الماطقة والمقل في هذه للسرحية، فإن أسلوبيّ بناء الإيهام و"كسره يمملان بشكلٍ هاتم مما، وخالياً مايمادلان الأماكن والأدوار.

وهناك المديد من مازرات كسر الوهم في الدراما الصينية التقليفية المداد. ولكن حيفما يُكْسَر الوهم بالواقع يشي مكانه الوهم بالشمرية، نما يؤدى إلى تنبيه خيال المشاهد. و(حكايات قرية التوت) هي دراما مستحدلة، ولكن في المشاهد الرئيسية القليلة حاولت أيضاً أن أمتيخهم تقنيات كسر الوهم الواقعي في، حين كنت أبني الوهم الشعري حتى أحفز تداحيات إنداعية في ذهن المشاهد. إنني أهدف إلى تقديم حقيقة ذائية وليست موضوعية. وأسمى هذه النوعة من الوهم بد الأصور الشعرية، وفي مشاهد كايفاغ وبيوا الهبين اللذي يتصهان إلى قبياتين مختلفين، استخلمنا وقصة رمزية عن وصيد روحين» بدلاً من تعقيل مشهد واقعى من العصور الوسطى عن عذاب الخاطئين الصغيري، الجسدى والماطفى. وبشكل عام، فأنا أهدف من خلال الصور الشعرية إلى إثارة التقرح من ناحيتى التفكير الفلسفى والشارق الجمالى ومن ناحية أخرى، يجب أن يتماشى ذلك والانجاهات الجمالية للفنون الشعبية والتقليلية الصينية، حتى يستطيع رواد المسرح ذوى الخلفية التعليمية المتوسطة الشعور بالانفعال مع الإيقاعات الجمالية بواسطة المصور التى أخلقها.

ويعتبر مشهد ضرب الثور حتى الموت قمة تصاعد أحداث المسرحية منطقيًا وعاطفيًا. فقد قريزنا خلق مشهد غير موح بالوهم ونحن نكتب النص. وبعد خجرية الكثير من الطوق، استقر رأينا على وقسة شعبية لأمد _ في حين يقوم شخصان بدور الثور الذي يقترب شكله وزينته وحركته من الأساليب الشعبية قدر الإمكان. ويشكل شامل، فقد قام مصممو الرقصات زاد تشا نجره، ما لينج، وزين زباو شان ومصمم الملابس هودو كيدى ومنفذ الإضاءة مو باياسو ومساعده وكل الممثلين، بخلق صورة شعرية ومأساوية في مشهد «صيد الثور».

ومن خلال بحث عن أسلوب وتكهة الفنون الشعبية الصينية، جاهننا أيضاً في مزجها بيعض المناصر من الفنون الغربية. ولقد قامت الموسيقى (التي وضمها جوفتع وجياغ هو ججنتج) بمملية صهر بعض الإيقاعات الحنيفة في الأرقام الشعبية، عن طريق وضعها في مواقع ريفية، ولقد استطاع مصمم الرقصات أن يجعل إحدى الرقصات الشعبية الصينية تمج بإيقاعات الرقص الحديث المرح.

لقد حاول مخرجو المسرح الصينون في السنوات الأعيرة أن يؤكدوا حساسيتهم الفردية ورؤاهم الخاصة ...
انطباعاتهم الشخصية وتأثيرهم على الحياة، تفسيرهم للنصوص، وآراءهم الفلسفية .. بهدف إظهار ذلك بشكل
مباشر على للسرح، والصورة المسرحية الناجحة هي صورة غالباً ما تكون سيريالية ورمزية، بدلاً من كونها صراعا
دراميا مكرراً أو تمثيلاً واقعياً، وفي رأى أن أسلوب العرض يجب أن يعبر عن فلسفة واضحة للمالم؛ إذ دون هذه
الفلسفة يصبح أسلوباً ماتما وطراعاً، وعلى الأسلوب أيضاً أن يكون ثرياً بالخيال الشعرى، الذي دونه يصبح مجرد
تمثيل بياني لأراء مخرج معين.

كله المتعملت بعض الصور القامية نسبياً لأقرب المسافة بين المتفرج وعجارب الشخصيات.

إن المنظر الذى يمرى فيه قراين زوجه كينجنو أمام الناس هو مشهد يصيب بالصدمة، ويوحى بالإثارة، ومن خلال فهمى المشهد، أدركت أنه لايمبر عن امرأة واحدة تتعرى، ولكنه يمثل عدداً لاحصر له من النساء الصينيات اللاتي حطيمهن الجهل الإقطاعي الذى ساد آلاف السنوات وأهاتهن بقسوة كانت رؤيني تعركز على كينجو التي تريد أن تصبح أما ولكنها لاتستطع ذلك، وهي ترقد بلا أهل على الأرض الصفراء، موضع ميلاد الحضارة الصينية، ترتكز؟ على جسدها العارى الذى يشبه الرخام. بعد ذلك حاولت أن أجد صورة زمزية لإخراج ما في قلبي من حسرة، صورة تساعد على ترجمة ثقل التاريخ إلى شرع محسوس، لهذا، فحينما يلوح فولين بملابس وزوجه الداخلية ويصرخ في وجه الفلاحين، ترى هؤلاء الفلاحين يتحولون إلى ضمير قرية التوت لكونهم شهوداً على تاريخ الصين المأساوي، في حين يدأ غاء الكورس الخفيض على تاريخ الصين المأساوي، في حين يدأ غاء الكورس الخفيض

في الظهور. وحيشما تعرت الزوج يظهر تمثال قديم من الحجر الأبيض لامرأة. وهنا تتقدم كايفانج، وهي ضحية

أخرى من ضحايا الإقطاع، من التمشال، مقدمة له منديلاً أصفر اللون. في هذه اللحظة كان قلبي يقول: وأيها الناس! اخفضوا رءوسكم وانظروا إلى أصول أمتنا ـ الأم والأرض، . ومع انخفاض الأضواء، يتحرك الأشخاص الراكمون على الأرض كما لو كانوا يتحركون نحو اللانهائية، في حين تبدأ خشبة المسرح الدائرية في الدوران. ولقد كنت أرمى إلى أن يتسع مفهوم للتفرج عن المسرحية على النحو نفسه.

إن الفلسفة والماطفة الشعرية الانطلقان بيساطة من ترتيبات الخرج العشوائية إنهما يفهمان بالتدريج وبنموان من خلال تصرفت الشعر إلى النمر. فعلى من خلال تصرفت الشعر إلى النمر. فعلى سيول المثال: وقال عملية انتقال من الشر إلى النمر. فعلى سيول المثال: وقبل مشهد ضبرب الثور، نرى مشهداً أخر يحاول فيه أحد الفلاحين المهجمين بالثور أن يحميه. إنه يعامل الثور بحنان كما لو كان ابته. ولذلك، فنحن زاء الايسمح لأى شخص بأن يسع معاملة الثور كانت هذه إحدى القطع الشرية، أما الثور فنحن زاء من خلال قتاع مزين زينة شعبية، يقوم التان من المثلين بحمله. ويلى المثلين بحمله للمثلية أخر ترى فيه والح زبكي وهو يساق إلى السجن .. إلغ. فهاد المشاهد تؤهب المتفرج أسلوبياً وجمالياً تصاعد الأحداث الفلسفي والشرى.

لقد صعد مصحم الديكور ليويوان شنج معنا إلى هضبة الأرض الصفراء. ولذلك، فقد نصت لديه الرؤية الشعرية فيما يختص بمكان الأحداث؛ لهذا فعلم قضم خشبة المسرح على شكل خضبة مائلة دوارة يبلغ قطرها خمصة عشر مترا ترويلي هضبة الأرض الصفراء القديمة عيمواها عند من الحجرات الكهفية وحظيرة، صحمت جهيما بواقعيمة شايدة التركيب ودور المشاهد الشرية بشكل رئيسى في أماكن واقعية، في حين يقدم الكورس أحداث المشاهد الشعرية سابق عقوم بمحملية تقطير فلسفى لمصير الإنسانية .. واقفين على الأرض الصفراء الشامعة والرازية. ولا يمثل دوران الخشمية تغييراً على المستوى المادى فقط، ولكنه يشير إلى تغييرات ما بين الجالين المادى والسيكولوجي، تغييرات ما بين الحالية الشعرى أما بين الحاكة والعرض، ولقد كوننا عدداً من الصور والسبكولوجي، تغييرات ما بين الحداث من المدور والسبكولوجي، تغييرات ما بين الحداث من المدور والبنا توصيل فلسفتنا إلى المشرح.

إنني أؤمن بضرورة زيادة الأشكال المسرحية. فالموسيقي والرقص والسينما وغيرها من الأنواع الفنية تثرى فنون المسرح، وهجما من المشهد المسلم وهرق تطويره مجالات لاحد لها. ولكن، وبالرغم من ذلك، فالمسرح وهرق تطويره مجالات لاحدث والصراع ووجود المتفرج موضل مصدر سيمنعمد دائماً على خصائصه الأماسية النابضة بالحياة فيما يختص بالإخراج، فالإبناع الحي للممثل ما زال المصدر الرقاع، المتفرج ورقاء المنون الخاصة المصدار الرقصي الذي يجذب المتفرج بالرغم من تزايد أهمية الرؤية الفنية المفردية للمخرج وارتقاء الفنون الخاصة بتصميم الخشية. ومعتمدين على هذا النوع من الإدراك، بدأناً في في العمل في تنفيذ نص (حكايات قرية الوما) ما المطاير.

إن الفلسفة والعاطفة الشعرية لاينهمان فقط من الترتيبات العشوائية لخرج ما. فهناك عملية تخول من المشر.

ولقد أمضى عمثلون ــ وهم جميعاً طلبة في برنامج متخصص للعمل مع الممثلين ذوى الخبرة في أكاديمية بكين المركزية للدراما ــ وقعاً طويلاً في التحضير لهذا المرض، فقد قاموا بتمثيل عدد كبير من الأجزاء القصيرة بعد عودتنا من منطقة الجبل في الشمال الغربي، معتمدين على ملاحظاتهم الدقيقة لسكان هذه المنطقة. وفي المرحلة التالية، كانوا يقومون بتمثيل أجزاء تعتمد على شخصيات المسرحية. فقد طلبت من الممثلين أن يقتربوا من شخصيات المسرحية بالدرجة التي تمكنهم من وبط هذه الشخصيات بشخصيات أخرى حقيقية رأوها في القرية. فأنا أعتقد أن قدرة الممثل على بدء البروفات تأتى بعد قدرته على تصور تصرفات الشخصية وأحاسيسها في أي موقف ممكن، وذلك هو السبب في أن المثلين، حتى أواعك الذين لم تتمد أدوارهم علداً من الأسطر، قد رُسمُوا بشكل غاية في العمدة، والحبوية. فالكثير من اللحظات التي بهرت التفرج في العرض كان من وحي إبداع المطير،

ومن ناحية أخرى، لم نكن نريد أن يسكب المناون كل مالديهم من مشاعر مسافة على المسرح. فكثيراً ما طلبت منهم أن يعبروا عن ميولهم بخجاه الشخصيات، سواء بشكل مباشر أو متضمن. وعلى سبيل المثال، فنحن نرى لى چيندو يمكى بصوت عال ثلاث مرات في المسرحية. في المرة الأولى يلرف دموعاً مصطنعة بهدف التأثير على المؤطف وحماية مصالح قريته، هنا بسود المثل الذي يقوم بالدور شمور بالإعجاب بمهارة الفلاح. وعندما يمكى المؤطف وحصاية مصالح قريته، هنا بسود المثل الذي تقوم بالدور شمور بالإعجاب بمهارة الفلاح. وعندما يمكى يك لاستدرار عطف الفلاحين بعد أن تخلت عنه ابته كالهانج بسبب طرقة المستبدة في التاسل، يكرن على الممثل أن يقوم بتوضيح شمور لم المنافق التي يكي فيها إلى هي حينما يحاول أن يرغم إنتته على قبول الزواج الذي قام هو بالترتيب له. في هذه اللحظة، يدور حوار داخلي في فمن المثل مضمونه: انظروا القد عول لي إلى ذكر بأكال الأغام؛ فالمثل يرسم المخصبة بشكل مقنع في كل تفاصيله، في افرقت ذاته الذي يقوم في بتوصيل هذه الرسائل الاحتماعية دالم ضرعية

إن مثل هذه التصميمات الإخراجية المتميزة .. والإمساك بالزاتيين، وتعربة فولين كينجزة وضرب الثور حتى الموت، - تتجع فقط حينما يساندها أداء قوى للممثل، الذي بعدم حضوره تضلل الأساليب والصور الإخراجية في أداء وظفتها

وبصراحة، لايمكنني أن أوضح الكبير فيما يخص بتذكيل مفهوم (حكايات قربة التوت). ففي فترة التحضير للمجربة كثيراً ما جلست أمام نموذج تصميم المكان في ساعات متأخوة من الليل، أمتمع مراراً وتكراراً إلى القطع الموسيقية التي تكون قد وضمت لتوها. وإذا سأل أحد عن كيفية إدراك هذه الأخياء، فردّى يكون فقط أنها ظهرت حينما انتمامت القنون المرتبة مع الصور السمعية الحياتية مع الأدب، وغير ذلك من الفنون المشقيقة التي تفاعلت مع بعضها وبعض من خلال عاطفتي الشعرية بخاه الحياة وحيما أتأمل هذه التجربة الأن، أجد أتن أؤمن بشدة يأن الحياة ومنا الموسال أم مجرداً، سواء أكان هذا الفرية أم يتبع الأذكار، سواء أكان ملموساً أم مجرداً، سواء أكان هذا المرش.

إنني أتوق إلى مزج بعض الأفكار الفنية الجديدة وغير المألوفة، وكذلك المبادئ المسرحية، بجماليات الفنون التفليدية الصينية، بالروى الجمالية لرواد المسرح الصيني، وحتى نصل إلى النصارج ولبس فقط نراكم أفكار جديدة، فعلينا أن نهضم الأفكار والفربية، تماماً، ثم بعد ذلك نحولها إلى إبداعاتنا الخاصة. إنني أدرك سحر المروض التجربية الخالصة وقيمتها. ومن ناحية أخرى، فقد أثبتت (حكايات فية التوت) أن الجماليات والأشكال والأساليب العديدة يمكن أن تمتزج بشكل متطفى. إن مثل هذا النمازج سيأخذ أشكالاً عدة، وبنتج الكثير من الأعمال المسرحية المشرقة.



تسملكني كلما اقتريت من المسرح، ودفعني جنوني للكتابة المسرحية، عدة أفكار أو قل اتخاريف، إن شئت. وتكاد تتلبّسني أو تلمسني لمس الجن والعفاريت للبشر في العقيدة الشعبية، فتلون على الفور كل فكرة مسرحية تلوح في أو تفريني. ومن هذه الأفكار / التخاريف، واحدة محورية أكاد أوقن يقينا جليا (بحقيقشها) تقول: وإن التاريخ الإنساني مضحك لدرجة الموت، ومؤلم وكاذب بصورة كرميدية تثير الدهشة حتى البكاءا،،

وفكرة أخرى أقل تمحورا تؤكد لى وأن كل ما يحدث الآن قد حدث من قبل، في مكان ما وبصورة ما تكاد لشدة الاختلاف أن تتشابه فشتبه علينا نحن المساكين المضروبين بالفن وبالكتابةة 1

وكلما قرآت كتابا في التاريخ أو أيحرت في أحد كتب الترات، وسمها كان أو شعبها، يتأكد لدى هذا المعنى، أو أجدنى أبدح، في المعنى، أو أجدنى أبدح، في سلوك الشخصيات وتصرفات الأقدار، حما يؤكده لى. فالإنسان المادى الذى لا تذكره تلك الكتب إلا مجهلا أو مجموعا مكتلا في غوغاء أو دهماء أو حرافيش، تعرض منذ فجر التاريخ _ ولا يزال _ لعمليات طحن عظام دائمة، وغسيل دماغ متواصل بالأكاذيب الباردة أو الساخنة التي يتقنها السادة. وكانت غفلته المتوارثة، وطيته البلهاء، وحاجاته المحرمة دائما، وجوعه الروحي والجسدى، وقهره المادى والمعدن على موائد السادة من أباطرة وقياصرة وكهان ومشايخ وقادة مستبلين، أبطالا أو متبطان،

شاعر و کاتب مسرحی مصری.

وبدئيل إلى دائما عندما أطالع ميرة إنسان في أى زمان أو مكان، وعلى أى أرض كان، أن هاقراءة والكتابةة كانت أكبر نقمة أصابت البشرية بقدر ما نحن نعترها نعمة ونورا، وأنها كانت السلاح الأكثر تأثيراً وندميرا في التضليل والخداع، وأداد للغدر والقتل أكثر تما كنات أداد للتنوير والتفسير والتطوير، لكثرة ما أبدعت من تبرير وغور ونزوير. ولذا، يكاد يكون همنا دائما ومقلقا لي ذلك المدور المزرى الذي ارتكبه ويرتكبه من فازوا وحازوا معرفة القراءة والكتابة، فامتلك رقابهم وملكهم والجهال، وسلطوهم وسخروهم لطحن عظام ومقول البشر العادين السطاء.

ومع ذلك، فأنا لا أزورى التراث كله، وكذلك لا أقدسه كله، مثلما كتبت يوما على ظهر غلاف مسرحيتي المنحوسة (سهرة ضاحكة لقتل السندباد الحمال).

ولكنني مثقل بمخلفات أجدادى للتخلفين القساة، آكلى اللحم النيع وصانعي الفؤوس والسفن ومبدعي تماثيل النساء الماريات وحكايات الثمالب الضاحكة.

ولذاء لا أكتب شعراً.. ولكني أتنفس.

ولا أكتب مسرحا (شعبياه !! ولا أحلم ببعث لن يكون.

ولكندي أحاول الاعتذار عن الدور الذى قام به جنس من الذين عرفوا الكتابة والقراء: الأدى متعب أحاول التدفيف من أحمال المتعبين، منكود بهوايتي الفنية ، مكيل لرمر المناكيد والعيد والحالمين، أطمع في ضحكة من القلب تواول ركام البكاء المقهور، ودمعة من أعماق النفس تبدد ظلمة الفهر المحزك، وآمة من أعماق الروح والقلب تطفئ بيران الغل التي تؤكيها وباح الغباء.

ومن هنا، كان عشقى المسرح ورصى منه.

كان شفقي بألاعيمه وخداعه، ووهمه وصراحه، نبله وخسته، قسوته وسموه، ذلك لأن العشق الأول والهم الأكبر هو الإنسان، المادى والبسيط. وهو ما يغريني بمحاولة إعادة صياغة أفكار حكاياته المعجزة وقصصه الملخزة، لتهضمها معدة المعاصرين نمن أفسدتهم الشاشات الصغيرة والكبيرة، وأصابتهم بالعمى «الحيثي، واللنباء الآلي الحديث، في محاولة ساذجـة _ ولكــن نبيلة _ لإعطائها مبررا جديدا للخلود في حب الخدعة الكبرى المتجددة ألما، حول الأمل والحلم بالمدالة.

كذلك أحاول فيما كتيب، وحاول، أن أليس أحداثا عصرية ثباباً تاريخية شفافة.. لا هربا من محافير الأمن والرقابة، أو هربا من موبقات السياسة أو طلبا للكياسة، ولكن لأن الواقع الحي المعيش أصبح للقريب منه عليم الإفارة بقدر ما هو مثير للقان عليم الإفارة بقدر ما هو مثير للقان والقرف. ولم يكن الغضب ولا القرف إلا عوامل مساعدة ضبعقة الإلهام، لا تتنج إلا المبلودراما، ومن هنا، كيف والقرف. ولم يكن الغضب ولا القرف إلا عوامل مساعدة ضبعقة الإلهام، لا تنتج إلا المبلودراما، ومن هنا، كيف كان مكنا أن أتناول حادث مقتل زميم المنصة إلا من خلال تركية مسرحين (قرا الفاقة للمبلودات التي قدمت كان مكنا المبلودات المبلودات عليها من خلال جماعة الدراما الشهيرة الماسة الكاسمة (العين)، التي تملكتني منذ قمنا بتعريفات عليها من خلال جماعة الدراما الشهيرة على على عربال خيماعة الدراما الشهيرة فلي وطلع عربال خيال أي كنت خاصات العاما لما يقور في هلي وطلع عربال اختيال أي دخوري، في أي عصدر، وذلك بالرغم من اعتراض البعض، العمان لالعادي



الوحيد الذى مات فى معركة ضد الغزاة اولكن من أهراتا.. مع بعض التدقيق فى التفاصيل والتحقيق فى كتابات تلك الفترة، خاصة ما أورده (الشيخ الرمال / ابن زنبل) حول واقعة المورى وسليم القمانى، يمكنك أن توقن أن أكاذيب الولاة واحدة، ولا يقوقها فى الصدق إلا أكاذيب الرواة، لدرجة تطابق الصووتين لحد السخافة!

وكيف كان يكتب مثلى بكل مشاعر الإحباط والمغضب و قلة الحيلة ، والحوادث تصفع الشعر على القفاء
سواء في التقارير التي لفقت قضية «انتفاضة الحرامية» لتلقى بالشاعر في الزنزانة، ينما في أرباض «قصر المتزوء»
على شاطئ البحر السميد، مربض بوسيدن وحمام كليوبطره وحضن صندوق ليزوريس الحنون.. ليلة زفاف الابنة
المغالبة لغورى آخر، أوسندباد لم يركب البحر يوما، ويخشى مسيل الماء في الحمام لابن المقاول أو الشهينسر أو
الوالي المدلل، إلا أن تكون تلك السهرة الضاحكة لقتل السندباد الحمال الذي خدعت حكايات سميه البحرى،
فاعتنى قيمها السامية حتى القتل، وآمن بصدق وسمو الرسالة الخالدة لراوى الحكايات متقن القراءة والكتابة،
ليصبح الوحيد الذي يستحن القتل!

من هناء أؤمن بأن التراث معاصر جناء بقدر ما هو متخلف جناء بالدرجة نفسها. فذلك يتوقف على همومك أنت، أحلامك أنت، إجاهائك التخلفة والماصرة أيضا.

إن هذه المسألة لا تصلح لها الأحكام العامة. ولذا، فهي حجرية في كل مرة، وميدان للمنامرة والتجريب على المدوام؛ فعلاقة الفنان بالتراث مثل بصمة الإصبع؛ لن يشاركه فيها فنان آخر؛ فالهم الذي يتقل قلبه سيكون خاصا به جداء كلما كان هما عاما وعلى المدرجة نفسها.

ولذلك، أبدو كاتباً صعبا يهرب الخرجون من نصوصه ومن التمال معه، لأنني لا أسمح بانتهاك مؤلفاتي، فصدقها أو كذبها سيحطان فوق وأسى وحدى، ولن يبرر الإخراج أى ذب أو جريمة ارتكيتها كتابتي، ويزيدني تمسكا بهذا العبب والإصرار عليه، أن «الموضة» السائدة بين مخرجينا الشيان خاصة وهو مايطلق حتى على الذين بلغوا الخمسين، غت وهم (تأليف) العرض المسرحي يجترئون على أحلام المؤلف وأوهامه، ويسمحون لأنفسهم (بالتأليف) الفورى والانطباعي _ إن صح هذا التعبير بدلا من الانشفال بشحد أدواتهم الإخراجية، وتوسيع آفاق إيداههم البصرى والحركي والسمعي، خدمة للفكرة التي وقمت في أيديهم بعد أن عذبت المؤلف شهورا أو

أؤمن بتحاون وتفاهم ضروري بين الكاتب والخرج، عالمين يصطدمان ويصطرعان، والصراع لا ينفي التفاهم بل يدعمه، والخلاف لا يوهن الممل المشترك ولكن يؤكده.. هذا هو المسرح!!

لكننا الآن نسير فى حقل ألفام. فالوضوح الفكرى أصبح لعنة وذنبا لايفتفر، والمشى على الصراط المستقيم مغامرة •عبيطة• ا لا يقدر على تبعاتها سوى من عقت موازينه.

وكيف يمكنك اكتشاف الصدق همت أقنمة النفاق والمداهنة والخيث والنباء؛ اللزوجة أصبحت الوسط والإطار للملاقات البشرية، وبالتالي بل أكثر للملاقات الفنية والمسرحية، بفضل سيادة الكلمات وشلل الفمل، وتضخم الشخصيات المزيفة غير الفاعلة ! والفعل هو صنو المسرح وعموده الفقرى!

فى سن السابعة، صمعلت إلى خشبة المسرح الفقيرة فى فناء مدرسة «الجمالية» الابتدائية، وهى قرية مجاورة إذ لم يكن فى «ميت سليل؟ مدرسة ابتدائية بعد، وسط احتفالية رائمة شاركت فيها القرية كلها، بل كثيرون من القرى المجاورة، حيث يسير المركب يزيه أطفال الكشافة والقسم المخصوص ثم المللحون والفوازى، وعربات الكارو كل منها تحمل أهل حرفة أو صنعة من خجارين وترزية ومبيضى محاس وحالدين وبنائين، كل يمارس صنعته فوق العربة، وحبال محمل عميانا يقرأون في صحف مقلوية، وحار يمارس ألمايه السحوية، وواكب حمير بالمنادا، ومسحراتية، والناس كلهم مشاركون ضاحكون، كان احتفالا بالمولد الشريف. ووسط البهجة العامة والأعلام والأقران والطرابيش، انتهى المركب إلى فناء المدرسة، حيث احتشد المثات في الفناء والمتات فوق أسطح المنازل، ألوان وعمم ورايات وزغاريد. وكانت قريش على خلاف شديد حول من يحمل الحجر الأسود ليضعه في مكانه عند إعادة بناء الكمية، ويشتد الخلاف وغجرد السيوف، إلى أن يصبح أحدهم:

قد ها هو الأمين؟!...؛.

وأدخل أنا في جلبابي الأبيض الجديد الذي صنحه أمي خصيصا لهذه المناسبة، وترتفع الزغاريد من عشرات الأفواء، وتطير بالونات وترفرف أعلام، وأقبل أنا في ثبات وثقة:

۵ ــ إيتوني بثوب!!......

وأحمل الحجر لأضعه بالثوب ثم أشير إليهم:

المأخذ كل منكم بطرف..اا.

باللروعة التي يخلقها المسرح. كانت دموع النسوة تسيل وهن يزغردن، وأنا في حالة من الوجد خفيضا، أخرج مخلفا ورائي دويا من التصفيق والفرح والدموع.

هل يمكن لامرئ أن ينسى مثل هذا للوقف، أو أن يميش هون أن تنفص ذكراه عليه حياته، فيحاول استمادته جاهدا.. كشف ذلك السر الخفى وراء ذلك الستار الفامض الذى يميد صياغة العالم في صورة أزهى وأبهى وأكثر تأثيرا.

وفى بدايات الخمسينيات قاد حسين عبد ربه جماعة الطابة فى قريتنا عبر أشواك وأحلام هذا الطهرى. وكنت فى العاشرة. وكان هو يقوم بكتابة مسرحيات وإخراجها فى الوقت نفسه. قريتنا التى عرفت بين القرى بأعلى نسبة لتعليم الأبناء تصوج بالطلبة، وفادينا محط أنظار الجميع، وفريق الكرة فيه متعمر وله أنصار. ونبتت فكرة فريق التمثيل. وفى كل إجازة صيفية كنا نقدم مسرحية. (الضحيه البرية) قمت فيها بأداء صوت الضحية التى قتلت غدراً إذ تتجسد لخطيها وابن عمها المحامى تطالبه بتبرئة ساحتها من العار... وتساب دموع أبى تأثرا فيوقف معارضته للمشاركة فى هذا «الهلس»، ويصبح اسمى على كل الألسة (أنا برية؛ الله. كان الصفار يعامروننى به.. لكننى لم أكن أغضب بل كنت أجو وأتمنى من الجميع أن يتفوها به بدلا من اسمى!

وبعدها قدمنا (نور الإيمانا)) ثم (أرض المركة!). وكنا نصنع مسرحنا من أعواد الخشب (الفلاري) التي تستخدم في تسقيف المنازل، مرصوصة فوق براميل الزيت، ونصنع ستائر من ملاءات السرير، وعلى الأرض والأسطح مكان للجميع، في ساحة الجرن أو ساحة «أبو السرايات»، أو في فناء المدرسة عندما صار لبلنتنا مدرسة إنشائية بعد طه حسين!!..

أبدًا لم وان ينسى جيلى عروض المسرح العالمي في الأوبرا والأوبكية، والفروش الخمسة لتذكرة أعلى النياترو حيث نعايش (أتتيجونا) ورسلطان الظلام) و(زواج فيجارو) و(الصفقة) و(الناس اللي غنت)... عالم جديد وراتم، متنوع وغنى. كان الطموح الثقافي أكبر من الإمكانات ولكنه كان مؤثرا. وأعتقد جازما أن كل ما شهدته العقب والمقود التالية من تجاح وإخفاقات من طموح وإحباط، كان من طرح تلك المرحلة التي لم تخظ باهتمام أحد. وطفت عليها ديماجوجية الستينيات!!

في أواخر الستينيات لم تستطع القدم والرموز الثقافية الضخصة التي تصدوت الصورة وتربعت على
والكرامي الثقافية أن تمنع الهزيمة اغتمة أو المقدرة. ولم يكن للسطح التقدمي البراق أن يعنع أمطار الارتداد
ولا أن يوقف غزلات البنية التحتية للمحتمع المرعق لاستقبال المصر العجديد. ولأعجب حيثلا أن ينافح الأبطال
المثاني ، وأن يستميتوا في الدفاع عن مواقعهم الثقافية المتميزة التي كان مقدرا أن يزيجها وبيهجهم عنها بالفعل
طوفان السوق الكامح ورجاله الشطار. ولاغرو أن يتمدلوا بمتاته التقليل من قيمة أي إبداع جديد أو شاب لم يعر
من نجال دمصافيهم ، وأن يتمالوا على الذين تخلقوا بعيدا عن وصابتهم أو في مواجهتهم في يوتقة الصراع
المختدم، وهم عرايا الظهور أمام مبياط القاهرين ومبريهم، مجردين من بهي النجومية وطبطنة الشهرة وأمان السلطة
ولامناص أن يصوروا بكل ليجاجد حقبة السينيات للسرحية والثقافية كفردوس مفقودة ذلك أنهم كالوا ملاتكته
وسانت وصراب، ورغم هروب الكثيرين منهم إلى خارج الوطن، عندما انتقل صولجان الحنلوة إلى أخرين، بعخا
عن راحة البال أو المال، أو سوء المال، في أحضان رحم أخر أو أوهام أخرى.

روغم توقف الكثيرين منهم عن الإبداع، حتى على المستوى القديم، ناهيك عن عجز في القدرة على تجاوزه بسبب فقدان الرؤية أو الهوية، أو فقدان الاتزان، أو الشيخوخة، ورغم صمت البعض منهم تعففا في بعض المحالات أو تأففا في حالات أخرى، أو موت بعضهم غما وهما.. رغم ذلك، فما زال الكثيرون منهم يحلمون برجعة لذلك الفردوس لن تكون، الأمهم لا يريدون رؤية ما جرى وما كان ولا يحسون باختلاف الزمان بعد انفلات الزمام، واتعلاق الكل من الحملان أو المؤبان؛ إذ صار العمراع على المكشوف طبقيا وفكريا، وعليك _ إن أردت يا من تربد الاحفاظ بيقايا الجذرة في قلبك _ أن تنزل أرضه دون «تمحيك أو تلكيك»، دون سند أو صكوك أمان.

كنت قد كنيت للمراتس وللأطافال منذ عام ١٩٦٦ (حكاية سقا)، ولكن المسرحية الأولى الى كانت
تمكس موقفي المؤرق والمقلق بمن تعلموا القراءة والكتابة والموقف معهم وبهم مع السلطة، وإيماني بأنه لاسبول
سوى غسس وتلمس سمات الفرجة الشعبية لإقناع جمهور لايعتبر المسرح جزءا من تكويته الثقافي بمعناه الغربي
ولكنه مارس طقس الاجتماع المرح والحزين في المواقد والأفراح والأحزان أيضا.. كانت تجربي الأولى في مسرحية
(سمدون/ أو سيرة شحاته سي اليزل) المستوحاة من رواية سوفاتس (دون كيشوت)، تروى فيها مجموعة من الرواة
والشمراء الجوالين حكاية شحاته وتابمه سعلون الفلاح وخوضهما معارك وهمية وحقيقية مع مؤمسات عصره
المثماني الحاكمة، متوهما أنه الفارس الشعبي سيف بن ذي يزن، إلى أن يجد نقسه في مواجهة حقيقية مع الوالى
المثماني، ويتحول هو نفسه على لمان الرواة الشعبين إلى أمطورة تهدد أمن السلطان فيضطر لاغتياله.

وأفراد الفرقة قليلو المعدد هم الذين يقومون بتمثيل كل الأدوار وبالنناء والحكى، حسب ما يراه رئيسهم الخرج الذي علم أن يتصرف بكل حرية حسب مقتضيات المكان، وهذا أيضا ما يبرى بالنسبة إلى تقديم مسرحية (اللهلة فطرية) التي تحكى حكاية فرقة مسرحية شعية جوالة، عجلم بالاستقرار بجوار محطة سكة حديد جديدة تقام أمام قرية منجهولة منسية ترى في المحطة حلما لتقلها إلى القرن المشرين، ولكن الفرقة الشعبية تصدم بالسلطات الهلية المتمثلة في الخبرين وعمدة القرية والخفراء. وقصطر الفرقة إلى تشخيص إحدى الحكايات التي تدور حول علاقة السلطة والحفارة عن السلطة والحفاشة الشعبية الساخرة عن السلطان والحشاش؛

لتنشفى غليلها منهم ولتحقق حلما خابيا بالحرية للبلة واحدة. وإن كانت مسرحة (الغروى بينى الهرم الأكبر) أو (إقرا الفاشخة للسلطان) التى قمت فيها بتمثيل دور السلطان الغورى عندما قدمتها القرقة المركزية للفقافة الجماهيرية منذ ثلاث سنوات، تختلف من حيث عدم استخدامها الحكاية الشعبية والفرجة الشعبية او تستخلم التاريخ في إطاره الأسطورى لا الواقعي، كما سبق وشرحت. فالسلطان الشهروى هو ملطانا خاص بالمسرحية، والأحداث التاريخية ليمت تماما كما وقعت في التاريخ، إنما هى تمكس رواية شعبة للملوك والحكام الملمويين والعرب الذين يستدعيهم (الغورى) الى قصره ليشهدوا حقل انتصاره على البرتغاليين (التاريخ وكد الملمويين والعرب الذين بناء الهرم الأكبر (بناء خوقو قبل ذلك بأيمة آلاف سنة)، ولكن المؤلف مع ذلك بلجأ الي المرس المقدوح والشكل الاحتفالي، ولذلك لم يكن غريها أن تقدم المسرحية في ماحة من الساحات الأربة (كانا الخوري) بالناهرة القليمية ـ الأوهرى...

أما (سهرة ضاحكة لقتل السند)د الحمال، فهي مختلفة، فلم تقدمها فرقة شعبية من أهل السامر الشعبي
أو فرقة متجولة، وإنما تقدمها فرقة (محترمة) من فرق الدولة، أو من فرق المسرح الرسمي، عجارل أن نقدم سهوة
ضاحكة للتخفيف من عناء الحاضيين وقسوة الحياة. وتبدأ المسرحية بالخبرج يؤكد التوامه بذلك. لكن الأمور تسبر
على غير ما يهواه وعلى غير ما خصاعه إلا يوفض أحد رجال الفرقة، وهو والتكنيء أن يعدع الجمهور بتقديم
عالم ساحر غير واقمي رومانسي، بهطلب أن تقلم فصد السنباد والحمال (الكادع) بدلا من تقديم قصة حب ابنة
السندية، ويدور لمنادري يشرون أهل بغداد بالدغير وبأيام السمادة والهناء القادمة، ومصدهم يدور المحسب في
السوق ليستولى على العلما ويحوض الناس على دفع تكاليف العرس والهدايا، في الوقت الذي كانوا فيه يتوقعها
ان يحصدوا هم على العلما ويحوض الناس على دفع تكاليف العرس والهدايا، في الوقت الذي كانوا فيه يتوقعها
ان يحصدوا هم على العطما ويحوض الناس على دفع تكاليف العرس والهدايا، في الوقت الذي كانوا فيه يتوقعها
ان يحصدوا هم على العطما ويحول والتكدى الإسراع للتدليل على ولائه لأهل السلطة، أهل الشرح، بتقديم
الابيد الوباح، وغيد أن ينب ولاءه للجميع من أهل السلطان (في للسرح وفي الحدوثة) لكن زملاءه
يمنمونه ويفهرونه، ولإثرائة أثر تنخاه، يسرع المطون بتقديم ما يجرى داخل بيات المسئداد، فتكشف أن الابنة
يمناد الدوبيب بظلها على الدعاضيان، ويقتل الفتي الصعلوك انتقاما لتطاوله على بيت السندياد وبنته، وترمي
مأساد تمل الحبيب بظلها على الدعاضيان، ويقتل الفتي في تقديم أضحوكة أو تسابة مسرحية.

وفي الجزء الثاني من المسرحية، وبعد أن هرفنا أن السنباد ماهو إلا كاذب كبير (بعضى مسيل المأء في الحمام) ولم يركب مركبا، ولم ينهب إلى رحلة، وإنما هى حكايات كان يسلى بها ابته ويحكيها للرواة الذين يتقلونها إلى الناس لتسهم في إلهاتهم عن حالهم ويؤسهم، ويغزلون منها أحلامهم، نصحب السنباد الممال سيتقلونها إلى الناس لتسهم في إلهاتهم عن حالهم ويؤسهم، ويغزلون منها أحلاه له أحد الأكابر في السوق تم هرب منه منها فتناده في المستفادة وحيث الفرح سح الملا صناحه الذي صاحبه الذي ضاع منه، وزراه، وهو الذي تعدم قيم الأمانة والشرف من حكايات السنباد المنه، يفرح إذ يلتقى بالسنباد المحرى، ويفزع أثن السنباد المهمي يعرضه على أشد المصندوق لنهمه، فهى قرصته للزراء، ولكن الحمال يرفض حرصا منه على علم خيلة قيم الأمانة، فيسخر منه السنباد ويأمر بإدخاله القصر لكي يعثر على صاحب المسئوق وليسمح حكاية السنباد وتلم بإدخاله القصر كي يعثر على صاحب المسئوق الحمال تقله الصندوق المحال تقله الصندوق الذي أربله جبيها للقرع، فصر على فتحه، ويقى داخله ترى حيبها المنبئ ومنا يتحول الأعزل إلى قاتل ويتهم الذي أربله جبيها للقرع، فصر على فتحه، ويقى داخله ترى حيبها المذبى وهنا يتحول الأعزل إلى قاتل ويتهم الذي أربله جبيها للقرع، فصر على فتحه، ويقى داخله ترى حيبها المذبى وهنا يعرب بل مخالفا لأوامر السلطان التي قضته المنا المن قاتلا فوصب بل مخالفا لأوامر السلطان التي قضته التعال المرب محالفا لأوامر السلطان التي قضته التعال المرب ويجد كثيرا من الدلائل على أن الحمال ليس قاتلا فوصب بل مخالفا لأوامر السلطان التي قضته المنادية

بعدم العمل طوال أيام الفرح؛ فيمسر على الانتقام منه، ولا يشفع له حفظه حكاياته أو إيمانه به بوصفه ممثلا للشرف والقيم، ويتهم بقتل الصعاوك العاشق ومحاولته إنساد الفرح، ويحول السندباد إيمان الرجل وقيمه إلى حبل لشنق الحمال للسكين البرئ الذي كان همه أن يكون مخلصا للقيم التي يبسسر بها السندباد، ويمترف وهو يستعطفهم محاولا إظهار براوته عندما تتكشف له الحقائق:

« أنا لم أقتل أحدا وقد تكون ضلائي الكبرى أني لم أملك حتى حلمي.. حلمي مشتقى حلمي المجدول بكلمائك التي جملتني أشم طحالب البحر على ثوبك.. أنا الذي يكبل خطوه الرزق القليل.. صدقوني بإخلق.. إنني الذي لم تبصر البحر عيناه.. كان البحر يزورني كل ليلة مع حكاياتك ارحمني يا سيدي فأنا من رواتك لقد كان حلمك وعدنا وصديق فقرناه.

ولكن دفاعه يتحول إلى حبال لشنقه وإلى أدلة ضده. وقبل تنفيذ الحكم يأتي من يبخبرهم بانتحار ابنة السندياد، وينهار التاجر الكبير، ويصبح الأمر مأساة كاملة.

إن إعادة التنسخيص لم تخفف من وطأة التراجيديا؛ لأن الأحداث ساوت حسب منطقها الخاص، كان لابد أن تنتهي بمأساة، مادامت قد بنيت كلها على كذبة.

أما المسرحية الثانية فهي مسرحية (البطاقة)، وهي.. من فصل واحد، وتختلف تماما من حيث معمارها الكلاسيكي الذي يكاد يحقي بوحدات أرمطو الثلاث.

تدور (البطاقة) حول السلطة والقمع الساطة عندما تتحول إلى شهوة حيوانية مستعرة تغليها الأداة التي تظل قادرة على اقتحام حياة الإنسان، وفصم عرى أقوى روابط الملاقات الإنسانية، والمسرحية بها شخصيتان فقط (الرجل والشاب). وهي منسوجة بشكل كلاسيكي في فصل واحد، على عكس المسرحيات الأخرى التي أحاول فيها دائما هدم الشكل التقليدي والخروج عليه. وهنا أحاول من حلال علاقة الأخوين كشف الملاقة بين المواطن والسلطة، وعرض اللمة السلطوية وطريقة ترويض المواطن واستلاب إنسانيته.

والمسرحية مخكى قصة أخوين مل والدهما وترك عبء المسؤولية على عاتق الأخ الأكبر الذى يبدل جهودا مضنية لكى يستطيع أن يعول أخاه الصغير، وأن يدفعه إلى أعلى درجات السلم الاجتماعي، ويعلن في الإذاعة عن توزيع البطاقات، وهي بطاقات رهيبة يجب أن يحصل عليها كل فرد ليتمكن بها أن يعبر عالم مؤسسات السلطة، ويمكن بها أن يحوز القبول الاجتماعي، أو باختصار، يستطيع بها أن يتحقق فالوجود لا يكون إلا من خلال البطاقة.

ولكن الأخ الأكبر الذي يهتم بحضور الاجتماع، يعلم أن البطاقات لن توزع إلا على من حضروا فيرتمب، ولكنه يطمئن نفسه بأن أخاء الحبيب لابه سيحضر له واحدة، ثم يفاجأ بأن أخاه لم يحضر إلى البيت عقب الاجتماع، بل لم يعرف أصلا بالبيان الذي أفيع. ويتنايه القلق والتوتر البالغان لعلم حصوله على المطاقة، ويتهم أخاه الأكبر أنه وراء عدم حصوله على البطاقة بسبب غدم اهتمامه المستمر بالاجتماعات، وهنا تبدأ لمبة المتهم والمفقق، والصغير يكون تارة متهما ونارة محققا، ويتنهى به الأمر وقد عرف أن أخاه لم يدع أصلا إلى المجتمع، وهذا ما يؤكد أن الجهاز الأكبر يعرف كل شئ عنه، ولذا قرر حرمانه وحرمان أخيه أيضا، ويضغط الأصغر على الأكبر حي يعترف أله أحيانا ما تتابه الشكوك. ويأتى رسول حاملا بطاقة للأخ الأصغر الذى ما أن يتأكد أنه قد تجا، وبطلب الكبير منه وقد حصل على بطاقة أن يحاول أن يجمل السلفة تسامده، حتى يرفض هذا بل نكتشف من خلال مكالمة فى التأبيفون أن الأصغر قد صنع كل ذلك من أجل أن يكثف تضائل وشكوك الرجل بناء على اتضاق مع السلفة، وهنا يطلق الرجل الرصامي على الشاب: حلمه المجهض، ويتقدم الرجل من المتفرجين بعد قتل أشهه، طالبا من أحدهم أن يلمب دور الشاب خداء أيشارة إلى أن الكثيرين يلمبون المدور نفسه بوعي أد بدير وعي، وإلى قسوة أن يتحول الإنسان إلى مجرد أذاة ذار شيء) للقتار أو للنجانة في ظل السلطة المطاقة أو الغاشية.

نعم.. فنحن المذين نصنع بكل طبية وبلاهة توابيتنا التمى ندفن فيهها أحياء، ونربى بكل إخملاس وتفان تلك الوحوش التي تشهش أجساننا وأرواحنا. ونصن أيضاء المذين نقيم بكل حساس وتعصب النظم النمي تقشل فينا الإنسان. والمسرح عندى كالشعر، هو ملاذى الوحيد كمى لا أرتكب هذا النجرم، ولكى أحذر منه لا أكثر.



سرّحنا بعد انتكاسة ١٩٦٧، وبعد أن أغلق «المسرح المالمي» – إحدى فرق التليفزيون المسرحية التي انشقت في المالم و المواد و المقلس بي المسرح المالمية و المسرح المواد و المسرح المسرح المسرح المسلمية و المسام مسرح الصفوة والخاصة إلى عالم مسرح الفقراء المقهورين، فقد كان من نصيب العبد لله مسرح المقافة الجماهيية. حينها كان المسوق إلى علم المسرح النين من «القيادات الثقافية»: الكاتب المسرحي سعد الذين وهمة والفنان المسرحي حمدى غيث، ومجموعة من رجالات المسرح: الفريد فرج ومحمود دياب وعلى المغدور وحبن عبد السلام، فتجمع حولهم عدد كبير من الفنائين المبدعين المؤلين ومخرجين، فكان سمير العصفوري الفرقة بنها ، وعبد الفقار عودة لفرقة الدقهلية لم بني سويف، وفهمي الخولي لفرقة البحيرة وسيد طليب للفيرم، ومحمد سالم للمنوفية، وهناء عبد الفتاح لدنشواي وعبد المزيز مخيون لدرية مخيون بالبحيرة والميل خرجس، وصافظ أحمد حافظ، وعباس أحمد، وأحمد عبد الهادي، وشاكر عبد المعليف، ورءوف الأسيوطي، وعدد كبير من الخرجين لأعمال الكتاب: على سالم، محمود دياب، الفريد فرج، وحيد حامد، نبيل بدران، يسرى الجندي، أبو الملا السلاموني، يمقوب الشاروني، سمير عبد الباقي، انتشروا جميعا في رحاب الوادي الفسيح يبعثون فيه حرك مسرحية واسعة الانتشار، كان من نصيعي في تلك الحركة تكوين فرقة الغوري بالحي العنيق في رحاب الأورد الفريف، وهو حيَّ شمين صاخب أميل الأهل والمغر، يتميز بمواقة معماره وتأصل أعرافه وتقاليده، جاءه الفلاحون والصعايدة فلتخذو، مقاما واستقروا به أعواما، فشكلت عاداتهم وتقاليدهم طبع الحياة فيه. هاأنذا قادم بعد خمس سنوات منذ التحاقي بالمسرح العالى تعلمت فيها على أيدى مجموعة من كبار مخرجينا العائدين من

^{*} مخرج مسرحی، مصری،

بعثاتهم فى الخارج بالعديد من المذاهب والناهج العالمية فى فن المسرح، سمعت وقرآت وشاركت فى أعمال لشكسبير وموليير وحورنمات وثيوتكا وبراندللو وإبسن وغيرهم، كتت المسؤول عن تنفيذ تلك الأعمال، سواء بمساعدتى فى الإخراج أو إدارة المسرح أو المشاركة بالتمثيل والإعداد الموسيقى لبعض الأعمال، فعايشت أساليب المسرح الغربى وتنقلت مع هذا المسرح من دار مسرح الجمهورية بعابدين إلى دار الأوبرا القديمة بالعتبة، بعا يتميزان به من يجهيزات فية، وكلاهما من المعمار الغربي.

كان التحول فادحاً من هذا المتاخ الفريق إلى مناخ الحي الشعبي بالفورية والمذيلين وحارة الروم، وكذا كان العمل داخل إطار وكالة الفورى بمعمارها العربي الخالص قفزة واسعة شديدة المفارقة، فكيف تم التحرر من أساليب المسرح الغربي إلى رحابة المسرح الشعبي؟

الجمهور والمكان [معايشة الواقع]

كان التحدي الأول الذي واجهني في تلك التجربة: ماذا أقدم للناس في هذا المكان بالذات؟

هل أقدم لهم ماتعلمته في المسرح العالمي فأقوم باستسهال ونقل ماتلفته وتتلمذت عليه، أم أن الأمر هنا يختلف؟

سؤال أرقنى وأجهدنى وأنا في بداية الطريق، فلابد لى من طرح جديد مستقيداً من مخرون ماسوق أن تملمته، مفتشًا في أعماقي هن رواسب النشأة التي نشأت عليها، مستقراً ما بفاخلى من أصول وتقاليد الفلاحين وأهرافهم. فأنا فلاح التكوين والمنبت، جئت من قريتي بمحافظة الشرقية طلبا للملم، فساقتني خطاى من كلية الحقوق إلى عالم المسرح.

والبحث عن إجابة للسؤال لم تكن يسيرة، قاقة مصر في تلك الفترة هي التقليد والنقل والتلقيق عن المغيد من بلا المنافذ المسام، سياسية كانت أو تقافية، كان التقليد مذهباً مباحا وبضاعة والبحة التسريق، لم يكن أمامي من بلا مسرى التوجه للناس، لأهل الحي مباشرة، تصادقت أولا مع مجموعة المشلين الهواة وبعض الشعراء والرجالين والمطابين، وتصملكنا، مما في الحواري والأوقة وعلى أرصفة الشوارع، وتتقلنا بين المقامي والحوانيت، وعاشرنا أهلاً الحي وتصاحبنا، وصرت فأربونا، معرونا لمطامع الفقراء والباعة وعابرى السييل. وشد انتباهي شغفهم بالمغنى في الأفراح والموالد، في الأوقة والساحات، أصفيت إلى دقات الصنابية في التحاري بالمنافذة المنافذة المنافذة والمعافزة والمنافذة المنافذة
وإذن، فالإجابة عن السؤال بانت سهلة ويسيرة؛ طباع وأولاد بلدناه ليست كطباع الفرنسيس ولا الإنجليز أو الروس ولا الأمريكان ولاحتى أولاد الذوات القاطنين أحياء مثل الزمالك وللهندسين. وعالم أولاد البلد ممزوج بحضارة مصرية عميقة عمق النيل، ومسرح همومهم وطموحهم ليس مسرح شكسير ولاموليير، مهما امتزجت واشخذت الثقافة الإنسانية، فالخصوصية تفرض نفسها بوضوح، إن عالمهم هو عالم أدهم الشرقاري وياسين ويهية



وحسن ونصمة وعلى اازيق ويبرم وعبد الله النديم والكسار وزكريا الحجاوى والمطرب الشعبى والحكواتي وشغوص صندوق الدنيا، هؤلاء وسيلتهم في المشاركة والتلقى، هم فرسانهم في الليالي، وأعمدة حلقات السمر والأفراح والموالد، إن مشيتهم ملتعمقين جماعات مهللين في زحام المواكب هي استعراضهم المفضل، وإن تخلقهم حول الحاوى والباعة والقرداتي ومشاركتهم حلقات الذكر والإنشاد، هي تشكلهم الغريزي في فنون الترويح والفرجة بكل مفرداتها.

وبوعى أو دون وعى، بقصد أو بتلقائية، كان التوجه واضمحا، ملامع مسرحنا واضحة ومتوهجة وليست في حاجة إلى اكتشاف، وتفردها وخصوصيتها بعطياتها الحق في أخذ مكانتها وسط جماهيرها.

مسرحنا يرتكز على المحاور التالية:

- مسرح دون حواجز يتحد فيه الحضور الإنساني، يمتزج فيه المؤدون والمشاركون، والعلاقة بين منصة العرض وصالة المشاهدين علاقة متفاعلة حميمة.
- مسرح بسبط خالي من الطلاسم والألغاز حميق عمق الفلاحين، يتناول ما يهم الناس ٥مسرح منهم واليهم.
 - أدوات بسيطة الاستخدام من ديكور وملابس وإكسسوارات وإضاءة.
 - قالب غنائي شعبي موروث أو مأثور صالح للتعبير الآن، قادر على النفاذ إلى عقول ووجدان الحاضرين.
- فرجة مجانية متاحة للجميع أو بأسعار مخفضة موحدة (فاختلاف الأسعار هو تفرقة عنصرية وطبقية لاتفقى وطابع المسرح الشجيء .
 - أخيراً السعى إلى الجمهور أينما يكون.

التجربة الأولى:

- الموضوع: أدهم الشرقاوي
- _ المكان: ساحة وكالة الغوري
- ـــ المــؤدون: هواة الحي من ممثلين ومطربين.
- القصد: التوجه إلى الناس من أبناء المنطقة.
 - الوقست: عام ١٩٦٨.

أــ أما الموضوع:

أدهم الشرقاوى: حكاية مصرية عن بطل شعبى ذائمة الصيت؛ تتناول قصة فلاح مصرى تصدى لظلم الإقطاعين فصار بطلا شعبيا احتضتته جموع الناس فغنوا به، وترددت الحكاية وصارت موالا يتابعه الفلاحون في الموالذ والأسواق، وانتشرت تلك الحكاية على طول شطوط النيل، ثم تناولتها الإذاعة والسينما وكتبها للمسرح نبيل فاضل وقدمتها إحدى فوق التليفزيون في أوائل المستينات، ولكنها الخلت أسلوب المسرح السائد وشكاه، بتقنيته التغليدية الغربية.

ب _ المكان:

ساحة وكالة الغورى بحى سيدنا الحسين، ووكالة الغورى واحدة من المبانى ذات الطرز العربية التي أنشئت في العصر المصلوكي، أنشأها السلطان الغورى في القرن التاسع الهجرى، من أجل التجارة والتجار الوافلين إلى القاهرة المعرب المعالمة المعربة المعربة التوريق مشعنة الأركان يبلغ المعربة التوريق مشعنة الأركان يبلغ التضاعها ٤٠ سم، وحول هذا المستطيل تقف مجموعة من الأعملة العجرية تحمل مجموعة من المشربيات والواكي، أسفالها عدد من الأبواب الصغيرة لجموعة من الحواتيت تعلوها الأدوار الثلاثة وفيها غرف لمساكن التجار الوافدين من كل الأنداء؟ حيث يقيمون بالقرب من عجارتهم، لقد كانت الوكالة ساحة تزدحم بالناس؛ مصربين، وأجانب، وهي بمثابة سوق بكل تشكيلاته البشرية والمصارية.

جـ ـ فتانو العرض:

مجموعة من الهراة ــ طلبة ــ وصنايعية - ياعة ــ وجرمجانية - واأرزقية - ياعة أتيكات ــ صفار (موظفين) ــ اعواطلية، ذابوا جميعا في فرقة واحدة، جممهم حب اللعبة، وانسموا بالصدق الشديد والحرص على الجماعة والمعل دول أجر.

د ـــ القصد والتوجه:

مسرح من أجل الناس.

و ــ أما الزمان:

السنوات المرة أعقاب نكسة ١٩٦٧ ، فالعام كان عام ١٩٦٨.

إن الشعوب عادة ماتفتش في جميتها وذكرياتها وتبتحث ميراثها عن البطولات التي حققتها في الأرمنة الصعبة: سواء كانت جماعية أو فردية _ نلاحظ ذلك في ازدهار السيرة الهلالية بعد انكسار الثورة العرابية _ استلهامات التاريخ أعقاب نكسة ١٩٦٧ لكبار كتابنا والشرقاوى _ ألفريد فرج _ على سالم.. والنح، واختيار أدهم الشرقاوى في تلك الفترة هو تأكيد لهذا الطرح؛ ففي وقت الأزمات يكون اللجوء إلى التراث، وخصوصا إلى المأثور الحي. . الذي يصبح أحد عوامل استنفار الحس القومي.

التناول:

كيف أمكن جمع كل تلك العناصر في نسيج واحد لتشكل في النهاية العرض المسرحي؟

بداية لم يكن هناك قصد للاعتداء على حرمة المكان بطرة الممارية؛ فمن الخطر التعرض لتعليل في مكان له تفرده وخصوصيته، فالاعتاد مع المكان هو المطلوب. ومادامت طبيعته ساحة عارية فاللعب على المكشوف أسوة بما يتم في الحي من فنون الفرجة أو المشاركة هو الأفضل والأصح، إذا لم يكن وارداً الاعتداء على الهورية الممارية، فذلك من صميم رؤيتنا التي اتفقت ورؤية مصمم الديكور المحمد عبد الفتاح؛ فقد تم استخدام النافرة وهي في منتصف الساحة منصة للمرض، وذلك بالحفاظ على شكلها فقط بتعطيتها بقرصة محشبة.. وأعد مكان الجمهور للتحلق حولها من كل جانب واللجوء للمشريبات والبواكي واستخدامها أماكن ليعق المواقع والشخصيات ومناطئ دخول وضورج المشاركين، حيث يتم دخول الفنانين من وسط الجمهور ومن خلقه ومن أهلي الساحة وجوانبها، ليصبح بذلك الجمهور جزعاً من المرض، ويتم الاندماج بين المتفرجين والمبدعين في فناء واحد، العرض محاط بالجمهور والجمهور محاط بالعرض، كسر للحواجز من كل جانب، لذا أصبح العضور إنسائياً من الدرجة الأولى، اتصال حي وماشر، اجتمعنا جميما حول أدهم الشرقاوي الذي توسط ساحة العرض هو ورفاقه ومعادوه ومنشدو المرض يقصون ويشخصون حكاية ذلك الفلاح البطل ابن هذا الشعب، الخشية عارية تماما، لا إمكانات سوى ثلاث بنادق ومجموعة من المصى وفؤوس الفلاحين في مواجهة مع طرابيش البهوات تماما، لا إمكانات سوى ثلاث بنادق ومجموعة من المصى وفؤوس الفلاحين في مواجهة مع طرابيش البهوات ورحال الحكومة. وأيوت الفرصة للتخيل والمشاركة فقد شارك الحاضرون في قص المحكاية ورديد الأغلق على إيفاتات الدفوف وتعاطفوا وتباغشوا مع الشخصيات بتدخلهم في الحوار أحيانا أو بالتعليق عليه بسوت مسموع، والمخول في مناوشات مع الشخصيات. ضحكوا على البشاوات وتأسوا لأدهم ورفاقه، وحزنوا لموته ورفضوا المخالة بمنصة وظهر معدنهم الأصيل، إذ حرج مافي كوامنهم من رفض لكل أشكال الاستبداد والقهر، التحمت الصائة بمنصة المرض، وفاب الكل في واحد، لقد صينا إلى الجمهور وسمى الجمهور إلينا.

المؤدون:

تم توظيف الإطار الغنائي لمازفي الدفوف والسلاميات ومؤدي الموال بألحان الراحل محمود إسماعيل، ومنح فلك شكلا حيوا للمرض، وحددنا الملاقة بين المازفين والمعالين، وتم توزيع الأدوار بينهم. وهكنا تضافر الجميع في ضفيرة واحدة تفس وتشخص المحكاية غناء ونشيلا. وأذكر الآن أن ثمة علاقة لا أستطيم إغفائها تكونت بين أدهم الشرفازي اغنائي المسلم المحالية غناء ونشيلا. وأذكر الآن أن ثمة علاقة لا أستطيم إغفائها تكونت بين أدهم الشرفازي نفسه مجبراً على قتل أحد أعوان البلشاء الذي كان يتابع أدهم الشرفازي لاغتيائه أو ببليغ الشرفاة عنه قلد كان من السلمية أن يتم تشخيص المشهد مروفة للجميع عنه فقد كان من السلمية أن يتم تشخيص المشهد من خلال إطلاق عيار نارى من يندقية خنيية معروفة للجميع بأنها مجرد قطمة [كسسوار، أو أداة تمبير، ويقرم الممثل المراد قتله بإطلاق صبيحة تمبير تنل على أنه مات (كما المنجة، ولتأكيد علاقة التمثيل بالعزف الحري على الدفون للموسيقيين، فقد خرج إسماعيل حجاج عازف الدف من يد الماؤفين في مواجهة إنهامهم المنازة المن تعلى الدفون المن المراد قتله مكان المرض، وعلى دقات الدف ومحاورة أدم على من بد الماؤف ليسقط المثل على إثره قبلا، لقد كان بداية التطويف للآلات المرسقية وكيفية المترش، ويس من قبيل الزخرقة الشكلية أو اللحنية، وكان بداية لتطويف للآلات الموسقية وكيفية استخدام المالات المسية، وكان بداية لتطويف للآلات المنازة المناور الملاقة بيني وبين تلك الألات الموسيقية وكيفية استخدامها؛ وصفها أدوات للتبير في كل أعمالي المسرحة بعد ذلك.

إن الممثل والمطرب كنا المنصرين الحبين في هذا العرض، ولانملك وسيلة غيرهما، والتركيز عليهما أكد الاتخاد بين العرض والجمهور والمكان، وهو ثلاثية هذا العرض الأول في التجربة. لقد كان أدهم الشرقاوى على المنصة وصط الجمهور، والباشا ومأمور المركز في أعلى البواكي ممثلين لضغط وركوب السلطة فوق الشعب، وبين المنصة والبواكي انفصال مكاني ومعنوى شامع. أما العازفون والمطربون فقد كاتوا يدورون حول المنصة في وسط الحمهور، وهكذا تشكلت الثلاثية الشعبية لتقديم (أهم الشرقاوي).

مسرح بثلاثة قروش:

كانت أسعار الدخول إلى هذا العرض ثلاثة قروش. وأسعار الدخول نشير دوما إلى ماهية المسرح وجمهوره. وحتى يكون المسرح للشعب، فلابد أن تكون الأسعار في متناول الجميع. وهكذا حقتنا جماهيرية العرض وخلفنا علاقة اجتماعية بيننا وبين أبناء الدى، وهي علاقة لم تنقطع حتى الآن. وأذكر أن تجمار الخدرات في المنطقة كانوا يقومون بتنظيم دخول وصفوف المشاهدين، بمل لعبوا دور رجل النظام بالفقة وسعة رغم اختلاف الأهداف.

أما العرض فقد استمر الاثماثة ليلة بدأها في نهاية ١٩٦٨ واستمر حتى ١٩٧٠، فتقل من وكالة الغيوى إلى قرى عدة حتى وصل إلى أسوان ليشارك في عيد السد العالى عام ١٩٧٠، ثم كان باكورة فرقة السامر المسرحية؛ حيث افتتح المسرح عام ١٩٧١ وكان التصيب الأكبر لمروضه الأولى عرض (ادهم الشرقاري) الذي بفضله أصبحت فرقة الفورى هي أول فرقة مسرحية لمسرح السامر.

رغم أنف الحكومة:

أثناء عرض (أهم الشرقاوى) فقلت مصر زعيمها جمال عبد الناصر، فتحول المرض من فاهم، إلى وجمال 14 فقد رأى الناس تماثلا بين أدهم وهد الناصر من وجهة احتصائهم للبطراة النمبية، فالبحث عن البطل الشمين يستح مطلبا ملحاً في زمن الأحوان، وبما يتواسى الناس بذكره عن ظلمة اللبالي، ويضربون به للثل الزمن الفصائح ويستحشون الحاضرين لاتباع فضائه. وققد كان أهم الشرقاوى هو الإرهاصة لتقديم سيرة (على الزييق المصرى) بعد ذلك عام ٧٧ – ٧٣ للفرقة نفسها، ومن خلال هلين المرضين تشكلت هوية فرقة السامر المسرحية، المحلولة الشعبية للجموع وتأكيد أهميتها، وهكذا تكون السمة الفكرية لمسرح المصرى.

لقد استمرت (أدهم الشرقاوى) فلألمائة ليلة في قرى مصر واستمرت (على الريق) عاماً كاملاً لهذا في مدن المعمرة إذ عرضت في مسارح قصور الثقافة والساحات وقاعات المحاضرات واستاد المنيا الرياضي على مدنى أربعة ليال متصلة، وظلت تعرض بعسرح السامر حتى الفجار ممركة العبور في أكتوبر عام ٧٣. ولى مع (على المؤتى) حتى المنافقة المعرفية المعرفية المستفية المؤتى، سوف أقصيها ذات يوم، أما عن (أنحم الشرقارى) فقمة واقعة لا أستطيع نسياتها، فللت مساء من ليالي 14 فجهت قالمتنافة المنافقة المنافقة المنافقة المستفية من ليالي 14 فجهة المؤتى البعمور بأعداد كبيرة وحضر معهم المضلة والأعيان، فتلك فرقة قالمية والترحاب بها واجب، بنا الدفقراء بعصبهم يعمقون الناس أمام منصة العرض من الجهة المألوفة للفرجة، واصطف الجميع في قهير جلوساً على الأرض، فهم مجبرون على الباع النظام، وعنما بنا العرض وأطفئ بعض مصادر المحميع في قهير جلوساً على الأرض، فهم مجبرون على الباع النظام، وعنما بنا العرض وأطفئ بعض مصادر المحميع في قهير حلوساً على الأنحاف المنافقة والمنافقة العرض وأطفئ عصم المخفر وعظفوا المنافقة العرض وأطفئ من معاد المنافقة المرض وأطفئ من منافقة المرض وأطفئ من مداد عصى المخفر وعظفوا المسرح من جوابه الأرمة، وحوث إن المختور واحدا بعد الآخر إلى منصة العرض وأطفئ من بعد المنافقة والمنافقة والمنافقة على مربعات من للأنوف القهري ليحققوا المألوف الجميري، وتأملت من بعد الماس حقيقي يألى إلى ماحة المنافقة ومربطوع عليهم في قالب يخصهم، يحمل همومهم وأحلامهم ويكون وسيلة للتميير عنهم، قالي إلى والمها ويكون وسيلة للتميير عنهم قالي إلى والمها ويكون وسيلة للتميير عنهم قالي المنافقة وموضوع مطورح عليهم في قالب يخصهم، يحمل همومهم وأحلامهم ويكون وسيلة للتميير عنهم والمها ويكون وسيلة للتميير وجمهور حقيقي يألى إلى والمهاء وموضوع مطورح عليهم في قالب يخصهم عمد علورهم واحدادهم ويكون وسيلة للتميير عنهم والمعادير وجمهور حقيقي يألى إلى والمهاء

بعد ذلك انطلقت من «أدهم الشرقاوى» إلى (على الربيق) و «الفلاح الفصيح» فى (حكاية من وادى لللم» شم «معد اليتيم» وأبوب المصرى فى (عاشق المذحين) وحسن ونعيمة فى (منين أجيب ناس) والسيد البدوى فى



(مولد ياسيد)، ثم أبى زيد الهلالي في (سيرة بنى هلال)، وفنون الفرجة في (ليلة الرؤية) و (الليلة الكييرة). وزرلت عروضى إلى الساحات في ليالى رمضان الثقافية لجماهير الشعب العريضة واستخدمنا خيمة السيرك والسرادةات مكانا رحياً لاستقبال الجماهير بالآلاف.

لقد تراكمت لدى مفردات وأساليب وأماكن وأحاسيس وأنكار وخيرات في الممارسة المسرحية، تناسلت وتوالدت عبر كل مسرحية وأخرى، لاتتكرو ولاتشابه، وإنما تنمو وتتوع، إنى أسير باختيارى لعالمي الفني، ورنفدس في الأفكار المسرحية التي أحتارها طوعاً، لأنها تجد هوى مع أفكارى. وكل مسرحية تشكل بالنسبة إلى خيرة خاصة في طريق طويل البنه أخيرة بعد، إنني أصبو إلى البحث في شخصيات هذه السير الشميية عن موضوع أتخذه عن قصد ركيزة لبنية جديلة في المسرح المصرى، وفي إطار شعبي بسيط ومعبرا حيث تطورت معي منصة الموض من أدهم الشرقارى) في وكالة الغورى لتصبيح منصة العرض في مسرح السام، حين قدمت عليها (علي الريق) عام ١٩٧٧، وكانت الحراب والمصي في (حكاية من وادى الملح) عام ١٩٧٥ و كي إهاصة للحراب التي أسرت السام، عمر وأقفاص الحمام في (عاشق الملااحين) عام ١٩٧٨ ومن (أدهم الشرقاوى) تفجر لدى إمكان الملااحين) عام ١٩٧٨ وقت الشرواوي) تفجر لدى إمكان استخدام الموسيقي الشميية الحية قاسما مشتركا مع كل عرضي بعد ذلك؛ فمن صفارة ودف في (أدهم) إلى السيخدام المواقد المواقد في (عاشق المدهن ومن شاهر المعال المحتهقيين للعرض. ومن شاهر واحد بها إلى مجموعة شعراء السيرة في (لهلة بلي السيرة الشعبية) و (لهلة بني هلال).

وهكذا، أصبح لدى الآن، من خلال تلك المسارسات، معينا فنيا أرتكز عليه لننطاق إلى عالم أوسع في حلبة التجويب العالمي، ولنتلاقي مع الآعوين ملاقاة الند لاملاقاة التابع، الإسهام والإضافة لا التقليد، التفرد لا الدوبان، وبذلك يكون مسرحنا فاهلاً وليس مفعولاً، ولنستعيد قراءة ماقات بعقل جديد ورؤية معاصرة، محاولين استعبات ماضينا في أرض الراقع، فما أحوجنا الآن، وشدة، لزرع المسرحي الحقيقي بين صفوف الشعب.

التجربة التي لاتنگرز رحلة مؤلف مع التجريب في المسرخ

عبد الفتاح قلعه جي*

إذا كانت الفكرة هي المبتدأ، فإننى مازلت أومن بأن التجريب في المسرح لابد أن ينطلق من إرادة البحث عن منامرة جديدة، تنحرق توابت الرواهن الاجتماعية والسياسية والثقافية، وتوابت الأشكال الفنية، مغامرة تبنأ بالكلمة الكتوبة وتمتد حتى حقول جسد الممثل وسيتوغرافها العرض المسرحي.

اليوم، حيث تطغى في بعض المروض التجريبية لغة الجسد والتشكيل الفنى في فضاء المسرح، يتراجع دور الكلمة وتصبح اللغة المنطوقة معالم في الطريق إلى الأنساق الإشارية في المرض المسرح»، وعروض كهذه تبنو أكثر إمتاع بما تقدمه من رؤية بصرية مدهشة، لكنها تظل أكثر انفلاقا؛ لأن المتلقى مضطر إلى أن يتابع مسيرة ظل رموز المرض المتراكمة من خلال الحركة والتكوين والتشكيل باعجاه الفكرة المتوارفة، إنها مسيرة عكسية، بينما في عرض يعتمد اللغة المنطوقة في التجريب يكون اعجاه المسيرة منايرا؛ يبدأ من الكلمة الجارة بدلالتها ويتحرك باعجاه الفكرة. لكن هذا الحكم ليس مطلقا، فشمة نصوص لا تقودك إلى الفكرة إلا بعد عناء، لأنها هي نفسها مكتوبة تشكيلها، أو مفككة عن قصد، نشعكس حالة التفكل في النفس والعالم الخارجي، كما هي لذي يوجين يونسكوء أو موضونة محتضرة؛ يجيث يوازى الاحتضار اللفظى احتضار الإنسانية كلها، كما هي لذي بيكيت.

وأنا، رخم إيماني بأهمية الكلمة في التجريب بوصفها أداة توصيل رئيسة للفكرة، فإنني أصر على ترك هامش عريض فخرج المرض ومبدعيه، لأن المسرح فن مركب، ولأن العرض المسرحي له لفته التي تعتبر فيها الكلمة المنطوقة واحتد من عناصرها المتعددة.

^{*} مسرحي وناقد ومترجم، سوريا.

التجريب والتعبير عن المعقولية الوضع الإنساني:

مع بداية السبعينيات، كان الموسم المسرحي في حلب يبلغ ذروته أثناء إقامة مهرجان الهواة الذي ترعاه وزارة الشابغة: اتفجار في الأسعار، هيمنة التجار والإثراء الفاحش والسريع، سيطرة فدوية، تفاقم أزمة الحرية، صراعات إيديولوجية، وتلوح في الأفن بوادر فتنة سياسية دامية. كانت الحياة مثل حلم ثقيل، ومزيج من هذه الإحساسات كان يتفاعل في نفسي. عندما كتبت مسرحية (طفل زائد عن الحياة مثل حلم ثقيل، ومزيج من هذه الإحساسات أبلغ غاية التعبير عن السائلة المتداعي، فكتبت (فلاث صرخات)، وقدمت في المهرجان عام ١٩٧٥ وحازت على جائزة أفضل نص . كانت مسرحية تنبؤية، تعبر عن لامعقولية الوضع الإنساني، وعن تفكك العلاقات الاجتماعية وفقدان الحرية. هذه المسرحية، بحوارها الشاعري الساخن وبترفيرها مساحات واسعة لعمل الخرج والمشل، أغرت فرقا عدة بتقديمها، الوميل وليد إخلاصي كتب في مقدمة كتاب هذه المسرحية المؤلفة من ثلاث لوحات:

«مسرحيات ثلاث تطرح أشكالا عجربيمة للدراما المحلية في غمرة المسرح الذي يخاطب الغرائز الجسدية والمقلية، في هذه الأعمال يؤكد الكاتب على أهمية الشجاعة في ارتياد المناطق المحرمة على مستوى الشكل ومستوى القضية» .

كتا شبابا نلتوم جانب المعارضة وتندفع في النقد إلى غايته، يحدونا الأمل في التغيير، وكنا نحمي أتُفسنا بالبعد عن المباشرة واللجوء إلى الرمز والتجريب. كانت المسرحية التي نكتب مثل لوحة تشكيلية لايخطرع الجمهور الإحساس بمضمونها. لكننا عند المساءلة نستطيع أن تتوارى خلف الرموز مقدمين تفسيراً يكفي لتبرثتنا.

يبدو أثنا فقدنا بارقة الأمل في الثمانينيات، ومسرحيتى (اللحاد) المكتوبة بشعر التفعيلة تتهي بهذه العبارة، وهذا عصر لايحتاج لغير اللحادين، كانت صرخة احتجاج ضد كل نزهات التدجين في الأدب والفن والاجماع والسياسة بدعاوى الالتزام.

التجريب والتعبير عن القلق الأزلى والانتظار:

لا أمرى ما الذي أغرى ﴿ فرقة الموقينِ ؟ بنمشق بتقديم مسرحيتي (السيد) ، التي كتب في مقدمتها الصديق الناقد وباض عصمت:

«كاتب بيشر بمسرح مضاد، مسرحياته غربية مثقلة بالرموز، وهي تتيح هامشا عريضا لحركة المخرج وخلقه
 وتفسيراته، إنه ليس كاتبا عبثيا، وشكله الفني يحمل تجنيدا مستقى من تجنرب الطليمة في العالم».

كان الهاجس الذى يسكننى آنداك أنه من العبث انتظار الخلاص من الآخر، أما السيد الذى نبحث عنه فهو فى داخلتا، فى تاريخنا، فى حضارتنا، ووصولنا إلى معرفة ذلك يعنى اتفجحار الطاقة الذائية التى ستأتى بالمعجزات. وكانت (السيد) مسرحية تبئوية أيضا؛ فقد كانت المودة إلى الذات فى تلك الأيام تعبر سبة وحركة ووالية، واليوم ــ بعد سقوط أغلب الأوراق التى كنا نعتد يها ــ مجد الخلاص فى هذه المودة المعرفية حفاظا على هويتنا فى صراع الوجود القادم. سألت أحد المعوقين قبل أن يصعد إلى حشبة المسرح: «ما الذى دفعكم إلى اختيار هذه المسرحية؟»، فقال: والأنها تعلى شأن الإنسان، تسلحه بالمعرفة الجوهرية في مواجهة قوى التدمير في العالم، وهي تؤكد أن وجود الإنسان وقيمته كالتان في نفسه وليس في جسده، صحيحا كان أم مشلولا هذا الجسد. إنها مسرحية تساعدنا على التخلص من القلق الذي مسبته إعاقتنا الجسدية ومن الانتظار غير الجدى». كان هذا القول قراءة للمسرحية لم تخطر بيالي، لكن الإشارة التي تصدرها المسرحية قد وصلت.

التجريب على التاريخ والشخصية العكسية:

الإرهاصات المؤسية الأولى بعد حرب ٧٣ محققت في الثمانينيات؛ أسبح البحث عن الحرية موازيا ومواكبا للبحث عن الرغيف، وفجأة قفز إلى سطح ذاكرتي شخصيتان، هما: تبمورلنك وصلاح النين الأيوبي؛ فكانت الأولى موضوع مسرحيتي (هبوط تيمورلنك)، وكانت التانية موضوع مسرحيتي (صناعة الأعداد).

عندما كنت عائدًا من دمشق إلى حلب، أتفقت الوقت الممل في وضع مخطط أولى لمسرحية (هبوط تيمورلنك)، لكنها جاءت مسرحية أقرب في صياغتها إلى التقليد منها إلى التجويب، ولم يتع لى حضور العرض المغربي لها، كما حدثني صديقي برشيد، لكنني حضرت عرض فرقة المسرح الملتزم بنمشق، وكان عرضا ممتازًا.

لهذه المسرحية مع مسرحيتي (صناعة الأعداد) قصة طريفة؛ فقد قدمتها الفرقة إلى مديرية المسارح لإجازة المرح، تثل لي المسؤول، وهو صديتي مسرحي: ولقد وافقت لك على عرض المسرحيتين، وقت: وأبعد الله الشر عنا وعنك، وافق على الأولى وارفض الثانية 10. في الحقيقة، كنت أعشى على تلك المجموعة الشابة من المساءلة، فد (صناعة الأعداد) عجرب على التاريخ، أثا لم أسس شخصية صلاح الدين التاريخ، وإنما وضعتها في الوجدان وخطقت أعدادا عكسية لها، فصلاح الدين الثاني، والتالث، مقتر على التاريخ والإنسان، وكان الانتقام منه بحجم الهزائم التي صبيها والقهر الذي مارسه. السلطان يتورم ويتنفخ حتى ماعاد من الممكن إنفاؤه في القصر فنقل إلى ساحة المدينة، فمه أصبح برميل قمامة، وعيناه بركتين آستين، وبعمل الشعب فيه تقطيعا، وكل ذلك بأتي في مسخوة سوداء.

يقول المتحدث: 8عمال السكك الحديدية يمدون خطا حديديا في منخر السلطان يربط بين الساحل والداخل، إنه لمشروع عظيم؛

ويقول صاحب الشرطة: وأنما حزين، الأنف الذي كان يشمخ به على الناس سيمتلئ بصفير القطارات ودخانها، هيه، أنتم هناك يا عمال المقلع أبعلوا أسابع الديناميت، لاتنسفوا كرش السلطان هذا ليس جبلا،

ويقول الوزير: وأيتها الطبقات الكادحة.. عيب.. هذا ليس مقلع حجارة، إنه عنق السلطان، وهكذا يتم تفجير صلاح الدين الثاني الذي ورّمه الإعلام ليمان المتحدث وصول صلاح الدين الثالث.. والخلود للأعداد التي لاستهر... هكذا يقول المتحدث.

كان بودى معرفة الأسلوب الذى قلمت به هذه المسرحية في ليبياء وفي أسيوط من قبل فرقتها المسرحية. قال لمي مخرج العرض وأفت الدويرى إنهم قلموها عجت اسم (خزم برم)، وأدخلوا إليها قصيدة أمل دنقل والاتصالح؟. قلت ومازلت أؤمن بأن مغامرة التجريب تبدأ بالكلمة، وإن أكثر الأشياء معقولية تلك التى تبدو لامعقولة فى ظاهرها، لكنها نظهر ما نحاول إخفاءه، وتتحاشى ذلك المنطق الراعى. استقرع نفسك، واستقرئ هذا العصر الملمون الذى نعيشه مثل حليم تقيل، خجد أن التجريب فى البداية والنهاية هو اختراق السائد وسقوط الأقدمة.

التجريب على المأثور الشعبي:

لم يكن في نيتى، وأنا أجمع تلك المادة الفرلكلورية الغنية والوثائقية، أن أكتب مسرحية. كنت أجمع تلك المواد لاستكمال مؤلفي حول الشعر الشعبى الغنائي، لكنني عاكفا آنذاك على كتابة مسرحيات تأصيلية تكون من الناحية التطبيقية في خدمة يحتى المنشور «نحو مشروع آخر في المسرح العربي»، إلى أن اطلعت على أحد فصول خيال الظل في حلب، ويعرف بفصل التأصيل، ولمحت في رأسي فكرة كتابة هذه المسرحية (عرس حلبي وحكايات من سقر برلك)، وجعلت يطل المسرحية فنان خيال الظل، حطمت السلطة أدواته المسرحية لانتقاده لها، وساقته إلى جهمة الحرب، وبعد اتقضاء سنوات الحرب العظمي يعود إلى زوجه وأهله.

الهممتنى المأثورات الشعبية بشرع خالد هو أقوى من القهر والموت، إنه الحب. إن التجريب على المأثور الشعبى لايقتصر على إعادة صوخه ومسرحته، وإنما يجب استكناه جوهره. حسن وليلى في المسرحية انتصرا على الطغيان والجوع والموت بقوة الحب، بل إن الحياة نفسها تولك من الموت بقرة الحب.

يقول حسن: «لاتبكى باليلى.. لاتبكي.. إننا نعيش برغم الحرب والجرع والطاعون، إننا نعيش وسنظل نعيش، غذا يكون أننا طفل، يولد أمل جديد، بل أطفال تتحدى يهم إيرادة الموت ووسائل التعذيب».

عند طباعة هذه المسرحية في وزارة الثقافة، أرفقت معها مخططاً للمكانا؛ بحيث يمتد من الخشبة وحتى عمق الصالة وعلى جانبيها، ويضم الخبراء الرئيسية من حتى شعبى حلبى: منزل حسن، منزل ليلى، الولى، الأسواق، الأسواق، التحكم المؤلىة، الحمام، المقهى، وفي منتصف الصالة تقوم ساعة باب الفرج الشهيرة بحلب، وأردت أن تجرى الحركة في الدى عائلة لما هي عليه في الواقع، وحين قدم المسرح القومي بلممثق هذه المسرحية بإخراج محمد العرب، وحسب هذا التصور، كانت المسرحية مكتوبة بشكل فسيفسائي، لكن المحرج لم يستطع إدراك طبيعة التجرب في النص، أو ربما رأى أن تنفيذ ذلك مفامرة صعبة، فقدمها يشكل تقليدي لا يختلف عما هو سائلد في المسرح.

أخورا.

إن التجربة التي عشتها في خلق هذه الأحمال تدفعني إلى القول بأنك إذا كنت مخلصا للتجريب في المسرح فعليك أن تؤمن بأنه ليس هنالك مسرح تجريبي، لأنه في الوقت الذي تنظم فيه هذا المسرح قواعد وشروط وأنظمة فإنه الامود عجرمييا. إن التجربة لاتكرر نفسها، وإذا كان لنا أن نسفي المسرح التقليدي فهمسرح الدائرة المفلقة، ، فإن المسرح التجريبي هو مسرح الدوائر للفتوحة على المجهول، على كل ما هو مدهش وفائق وخطير في المضامين والأشكال الفنية غير المحدودة.

السُرحى مفامر يخترق الجُهول ويبحث باستمرار عما هو جديد في الحياة والفكر والنفس، وفي الفن المسرحى الذى يرفض أن يغلق عليه دائرة الإبداع والتجريب.. حتى للسرح نفسه. إنه المفامرة نفسها، وإنه لمسرح مضاد، مدهش، جديد ومتجدد دائما.



لا أود الحديث عن التجريب والمسرح من منطلقات أكاديمية ، فهله ليست مهمة الكاتب المسرحي بل مهمة التقاد والدارسين والباحين في الماهد الفنية وغيرها ، لكني أود الدخول من مدخل التجريب الشخصية ، ولذلك ، سوف أتكلم عن التجريب من وجهة نظرى الشخصية ، بفض النظر حما يقال أو يكتب عن نظريات التجريب التي لم يغفى عليها وأيان حتى الآن ، وفي اعتقادى أن الشعور بالحرية هو أساس المصلبة التجريبية في الإبناع ، ولقد لم يغفى عليها المسرحية عندما وجدت نفسى أكتب عن جنس أقدي ليس له جلور في والنا الأدبي والمن المصلبة التجريب الفل أو الأراجوز أو أو أن المسرحية عندما وجدت نفسى أنها جنور مسرحنا؛ على خيال الظل أو الأراجوز أو نا العالمين الشعرية المسرحية المربية التي من وغيرها نما لايدخل في علم المسرح إلا من باب الوقية بعيدة النسب . كما أن التجرية المسرحية المدرية التي استقرت مناهجها ونظرياتها لم تكن لتحد من حريتى في غوض التجرية أو عدم الالتزام بها التزام التلميذ بالأستاذ ، فهي جرية أشعر حيالها بالاحترام والتقدير ، وأيشا أشعر حيالها بالقدرة على تجاوزها والانعتاق من إسارها ، رضم قوتها وشذة تأثيرها ، ولست مازما بالانعماء وليها إلا وأصوغها كيفما نشت من أن المناهجية المربية ما أويد ، وأصوغها كيفما نشت ، أن يناب إلاعجاب والأنها و وأصوغها كيفما نشت ، أن ينابا عنهية المربية ما أواد مناها والمعانية عهدى بقراءة الفلسفة ، قرأت محاورات أفلاطوز، وأعجبيني ما فيها من حوار فكرى ووجلل فلسفى ، فكتبت بعض المسرحيات الذهنية التي اعتصادت على الحوار الفلسفي والميتافية والمراح القلكوى بين الشخصة بادر التراجيدية (التأر

کائب مسرحی نا مصر.

ورحلة المداب سيف الله - رجل في القلمة ، وحاولت في كل تراجيديا من هذه التراجيديات أن أتناول موضوعا فلسفيا بعبر عن رؤية فكرية لواقعنا المحاصر . ففي (التأر ورحلة المداب) أبرزت مأساتنا متجلية مع مأساة الشاعر والأمير الصعلوك قامرئ القيسي الذي شاءت ظروفه الشئرة أن يحمل على عاتقه - رغم أنفه - مسؤولية ثأر أبيه الذي لم يكن له ذنب فيه ، ويهلك دون مخقيقه .. ذلك أنه صعلوك حاول أن يلعب لعبته مع الملوك فلم يفلم: وكان تفكيره تفكيرا قبليا جاهليا متافيزية يناطع طواحين الهواء دون أن يغير من ثائه أو فكره أو تصوراته، بما يلاتم الظروف لمؤضوعية لعالم شرس يتحكم فيه القياصر والأكاسر، وملكون فيه مقدرات العالم وموازيته . هذا ما حدث ويحدث نا حالياً . إننا تتصرف تجاه العالم ومؤزيته . المناطق بيلاتم المناطق والمناطق بالمناطق بالمناطق المناطق بالمناطق بالمناطق والأعلى وبالأملوب المبتافيزيقي ، وتتصمر أيضاً أن العالم مثل ذلك الصعلوك الذي يجد أن يدرك ثأره بالمنطق الجماعة والبخاساء بعد المناطق والغباء باسم الحق نظرة عملية ويستشعر الخطر مننا المن التنهى امرة القمي الذي مات بحلة قيصر الذهبية، ودن أن يحقق الثأر والمعلى والمناطق المناطق والنه المناطق والمناطق والمناطق المناطق والنهاء باسم الحق هو مصير ذلك المناطق المناطق وان أن يأخذ أحد بنأو و القباية التي تعيش فينة ونعيش فيها، و تسيطر علينا وعلى هموراتنا للمالم ولأنفسنا .

أما تراجيديا (سيف الله) ؛ فهي رؤية فلسفية للتجربة التاريخية الإسلامية ، وتمثلت في ذلك الصراع الذي
تشأ بين خالد بن الوليد وعمر بن الخطاب ؛ حيث يمثل أولهما الإينيولوجيا الإسلامية من خلال منطق الجهاد
بالقوة والسيف ، والآخر يمثل الإيديولوجيا الإسلامية من خلال القانون والشرع ، أو بمعنى أخر، هذا يريد فرض
المقيلة ونشرها فسرا وذاك يربدها شربهة وشرعا . واحتلف الرجلان النقيضان رغم اتفاقهما في المهلف
الإينيولوجي وتشابههما في السمات ، كما يقول بعض المؤرخين ؛ فهما في الحقيلة يمثلان وحدة الشدين
لاتاني القطيبي ، ولذلك ، فقد كانت نهايتهما متشابهة أحدهما مات في فراشه برغم أنه كان مقاتلا حي آخر
لمنظة من حياته ، والآخر مات مقتولا غيلة وغدرا رغم أنه كان يسعى في حياته إلى إقرار عدالم الدالم الذي الرحمية على
الأرض . هذان الرجلان أو هذان المنهجان لايزالان يسودان حياتنا حتى هذه اللحظة ؟ منهج الجهاد والحرب
الأرض . هذان الرجلان أو هذان المنهجان لايزالان يسودان حياتنا حتى هذه اللحظة ؟ منهج الجهاد والحرب
وتقسيم العالم إلى دار إسلام ودار حرب ولا مناص من القوانين الشرعية . وكل من هذين المنهجين يتهم الأخر بالكفر
ولشروج عن الدين ، والتيجة أنهما لم يتفقا إلا على هدف واحد ، وهو تحريل المقيدة الدينية إلى عقيدة مياسية
ومن فم كان السقوط التاريخي الذي مازانا نعاتي منه ، بسبب اختلاف الملل والنحل وتناحر جماعات الإسلام
ومن فم كان السقوط التاريخي الذي مازانا نعاتي منه ، بسبب اختلاف الملل والنحل وتناحر جماعات الإسلام
وسياسة .

أما التراجيديا الثالثة (رجل في القامة) ، فهي تتناول مأساتنا مع التجربة الديمقراطية ؛ حيث تصارعت فكرتان فلسفيتان في الحكم ، فكرة والمستبد المادل؛ التي سيطرت على فكرنا الديني والسياسي والاجتماعي طوال تاريخنا، وتمثلت في شخصيات عدة حكمت بالادنا حكما مستبداً مع تحقيق إنجازات تاريخية ، ودينية ، وفكرة أخرى تستند إلى رأى المامة أو رأى الأمة . وتصارعت القكرتان متمثلتين في شخصية محمد على باشا وشخصية الحرى تستند إلى رأى المامة أو رأى الأمة . وتصارعت القكرتان متمثلتين في شخصية ، ولكن الفكرتين سقطتا السيد عمر مكرم ، وكلاهما كان لديه حلم تحقيق النهضة القومية وبناء مصر الحديثة ، ولكن الفكرتين سقطتا من داخلهما وسقط معهما الحلم وأجهضت التجربة ؛ ففكرة المستبد العادل تحمل في داخلها جرثومة فنائها لاعتمادها على وروانسية متنافيزيقية بهيدة عن المنهج العلمي والواقعي ، ولذلك ضلت طريقها وانفرط عقدها ،

وهكذا فشلت أهم تجاربنا الديمقراطية في تاريخنا الحديث، وفي زعمى أنها نموذج مازال مستمرا لفشل تجاربنا الديمقراطية المعاصرة، ولربما في للستقبل القريب.

هذه التراجيديات الثلاث، رغم اتفاقها على طرح قضايانا وهمومنا التي نميشها حاليا ، بالإضافة إلى أنها ترصد وتنقد وتفند تاريخنا السياسي والديني والثقافي، قدمت من خلال تجارب مختلفة. ففي (التأر ورحلة المذاب) قدمت تراجيديا كلاسيكية مستفيدة من المنهج الأرسطي للبطل التراجيدي الذي يحمل في داخله بذرة سقوطه وخطأه التراجيدي المخترم، في مواجهة أقدار وظروف أكبر منه وأقوى من كل طموحاته.

وفي (صيف الله) قدمت غجرة جديدة، حين جممت بين المنهج الأرسطى والنهج لللحمى رغم ما بينهما من تناقض أكاديمى، إلا أن ذلك كان بالنسبة إلى هو مناحة الحرية التي تمسكت بها لأقدم عملا مسرحيا خجريها، على الأقل من وجهة نظرى ومن خلال معتقدى لقضية المسرح الذي أمارسه بحرية أكثر، بحكم تخررى من وجود تراث يكيلني بقيوده أو نظرياته.

أما عن (رجل في القلعة) ، فهي تراجيديا محمل كمًا كبيرا من حرية التجرب، حيث جمعت فيها كل الناهج؛ فهي بالإضافة إلى ذلك ــ تستخدم مفردات الناهج؛ فهي تراجيديا كلاسيكية أرمطية وهي ملحمية بهيختية، وهي ــ بالإضافة إلى ذلك ــ تستخدم مفردات المسرح الشعبي المصرى، خصوصا لعبة التشخيص عند الخيظين، وطقوس التقمص المسرحي في احتفالية والزاره، ولمبة التمثيل والتقليد في ظاهرة السامر الشعبي ، إلى الحد الذي وصفها أحد النقاد بأنها تراجيديا في قالب شعبي.

ثمة محاولات أخرى عندى للتجرب في مجال الكتابة الإبناعية، خصوصا في إطار التاريخ والدراما التاريخية. لقد قدمت ثلاث محاولات في تاريخنا الحديث، أهم ما يجيزها ويؤكد بجرييتها من وجهة نظرى أننى أقدم المراما التاريخية من خلال لعبة مسرحية شعبية ؟ مثل تجرية مسرحية (رواية النديم عن هوجة الزعيم) التي قدمت أحداث الثورة المرايبة من خلال لعبة المسرح داخل المسرح؟ حيث اختلط فيها التاريخ بالواقع، ولم يعد هناك ما يمكن به أن نفصل بين الاثنين لتشابه ما يحدث في الواقع من تشخيص مع ما حدث في التاريخ من أحداث، وخرج من هذا كله شكل مسرحي يصمب تأطيره أو تصنيفه تصنيفا أكاديميا إلا بقدر من التجاوز والاستثناء.

والتجربة الأخرى هي مسرحية (مآذن اضووسة) التي استخدمت فيها الاحتفاليات الشعبية وفن المحيظين لتقديم رؤية درامية عن وقاتم حدثت إيان حملة نابليون على مصر. هذه التجربة أيضاً قدمت الدراما التاريخية بصورة جديدة في إطل اللمية للسرحية والاحتفالية المصرية، دون الوقوع في جفاف التاريخ وجهامته.

والتجربة الثالثة هي مسرحية (أبونضارة)، وهي تتناول نشأة أول مسرح مصرى وتصادمه مع السلطة في أول تجربة صراع وصدام حديثين بين الفن والسلطة، وكانت التتيجة إفلاق هذا المسرح بفرمان سلطوى تأكيدا لمقولة مهمة، وهي أن المراع بين الفن والسلطة هو في حقيقته صراع بين الحربة والقياد. وقد قدمت هذه المسرحية في شكل جديد يعتمد على طريقة فن الارتجال الشميي والديلارتي، الذي تتسم به الفرق الجوالة وفن المجملين والتشخيص الشميي، بالإضافة إلى فن المسرح التسجيلي.

وفى إطار التجريب فى عالم التراث واستلهام للوروث الشعبى والأسطورى والخرانى، كتبت مسرحيات عدة، منها (حيلم ليلة حرب) عن أسطورة شعبية حجكى أن بنلة تهيط من السماء مخمل خرجين بأحدهما رأس قتيل وبالآخر كزر، وتأتى فى إحدى ليالى ومضان ، خصوصا فى أيامه الأخيرة ، لتهب الكتز لن يجرًة على أن ينظف



رأس القتيل تنظيفا جيدا، في إشارة واضحة تعبر عن ارتباط الشر بالثراء في الضمير الشعبي. وتختلط الخرافة بالواقع إلى الحد الذي غندت فيه جريمة قتل، ولا يدري أحد إن كان القتل قد حدث في إطار الخرافة أم أنه واقع بالفعل.

وفي مسرحية (الحريق) تناولت طقسا شعبيا معروفا لدى يعض مدن الشمال الساحلى ومدن القناة؛ حيث يحتفل الناس بليلة شم النسيم بطقس يقومون فيه بإحراق دمية في حجم الإنسان تسمى «الألنبي» في احتفال أقرب ما يكون إلى طقس البدائيين بين الرقس والتهليل والنناء، ويختلط الطقس بأحداث الواقع اختلاطا كاملا شت وطأة الانفمالات الوجدائية البدائية، في مواجهة ظروف الظلم الاجتماعي والقهر المتافريقي ومشاعر الإحباط .
- النفسي، وبدلا من أن شخرق الدمية الرمز يحرق المرموز، وتحقق بفلك الخروج من مأزق الظلم والقهر والإحباط.

ومن تران السيرة الذمبية استلهمت مسرحية (تفرية مصرية) أو (ست الحسن) التي تعتبر محاولة بجريبية للتعامل مع فن السيرة الذمبية على نحو غير تقليدى، قبطل السيرة الشعبي يتصف بصفات عدة، من أهمها أنه يبدأ سيرته يكونه مجهول الهوية والنسب، مشكركاً في أمره، يعيش غريبا عن أهله ووطنه، إلا أنه يحقق بطولات خرافية وأسطورية، ومن علالها يعود الاعتبار إليه ويقر الجميع بحقيقته ويقبلون نسبه ويعترفون به ويفخرون بانتسابه إليهم، معاكاتها في مسرحية (تفرية قصرية) حيث خيد أقصات أمام بطل من أيطال حرب العرو الملك حقق بطولات معاكاتها في مسرحية (تفرية قصرية) حيث خيد أقصات أمام بطل من أيطال حرب العرو الملك حقق بطولات فائقة، إلا أنه عاد بعد عشر سوات وقد فقد فاكرته، ويبدأ رحلته في كل كفور وغم ع مصر مصطحباً أحد رواة السيرة من عارفي الربابة لمله يعثر على أهله ، وحينما يتصادف وجوده في قريته تتموف عليه أمه وزوجه ، إلا أن المفارقة أنه لا يستطيح التمرف عليهم ، خصوصاً وقد وجد أمه قد تزرجت حمه وزوجه توف إلى ابن عمه وأن عمه وابنه قد استوليا على أرض أبيه الذى مات كمنا ، بل إن ابنه الذى تركه وذهب إلى الجبهة وهو في بطن أمه قد نسب إلى غيره، إن (تغرية مصرية) تعبر معاولة غي اسير على خطى ونهج السيرة الدعبية ولكن بصورة بعيب عنه السادة القاد والغارسؤ،

وفي إطار التجرب أيضا تناولت أهم ظاهرة احتقالية في مجتمعنا المصرى، وهي ظاهرة الموالد الشعبية ، ومن وحى هذه الموالد كتبت (ثلالية المولد) التي تضم فلاث مسرحيات كوميدية استمراضية (المليم باربعة مولد يا بالد ملاعب عتدي، وظاهرة الموالد هي ظاهرة فهدة يتميز بها الشعب المصرى دون غيره ؟ حيث ينسر ألا توجد مليئة أو قوية تخلو من أحد الأولياء الذين تقام لهم احتفالات الموالد كل عام، ويبدو أنها ترجع لجذور تاريخية وأصول فرعونية، حيث كان لكل إقليم أو مدينة أو فرية رمزها المقدم، والنزعة الاستفالية تضح فيما يقدم داخل المراد من ظواهر متعددة، عجم بين ألمناء والرقص والسحر والسيوك وألماب السواة والتشخيص، هذا العالم الذيب والمحبب قدمت لمه نصوذجا في مسرحية (المليم باربعة) وهو نموذج صاحب لعبة والمليم بأربعة الذي يطلب منك أن تضع قدمت لمن الوهر فتكسب أربعة ملاليم ، ومن هذه اللعبة نشأت لعبة وتوظيف الأموال، التي سادت مجتمعنا الملمب من يكون الملبم بأنهمة مليمات أصبح المليم بأربعة ملايين ، واستطاع هذا اللاعب النعصاب أن يحول مجتمع المولد كله إلى مجتمع مودعين في شركته الوهمية التي اعتمدت على إثارة الشراهة والطمع في يحول مجتمع المولد كله إلى مجتمع مودعين في شركته الوهمية التي اعتمدت على إثارة الشراهة والطمع في والحكومة. وفي إطار المولد أيضاً كتبت مسرحية (مولد يابلد) دفاعا عن ظاهرة المولد باعتبارها وعاء للتراث الفنى للشعب المصرى ، وذلك في مواجهة هجمة شرسة من جماعات الظلام المتطرفة التي أرغمت محافظة دمياط منذ بضعة أعوام على إلغاء مولد أبي المعاطى بحجة أنه بدعة من بدع الشيطان ، مع أنه لم يكن سوى المتنفس الوحيد للترفيه عن سكان المحافظة ترفيها بربها ، وكان وكرنظالا، ضميا يحمل في ثناياه إبداعات الفن الشعبى، من فنون الأراجوز وصندوق الدنيا والحواة والمحيظين والمنشدين والمناميين وألماب الحظ والتسلية .. إلخ.

ومن وسى حرب الخليج ومأساة ضيق الأفن العربي في هذه الحرب، كتبت كوميذيا (ملاعيب عنتر) التي وجنت لها معادلا موضوعياً في شخصية عنتر لاعب الألعاب الخارقة في للولد ، الذي يمكنه أن يصد القطار بيده ويرفع الأنويس وبحطم القبود الحديثية ويهزم الشجمان ، والذي يستغله سادة المولد من أغنياء تجازة الخدرات والمصوص والفتوات الذي يفرضون الإثارات والخبرين الذين يستخدمون أسلوب الترجب والرغيب والابتزاز . كل هولاء يتعاملون مع عنتر بطل الألعاب الخارقة لاستغلاله لصالحهم . ورضم مخديرات ابنة عمه التي عجبه ، تؤاند يقم في قبضتهم ويصبح كابا خاضعا الإرانتهم يحسونه كيف يشاوون وبطاقونه متى يربدون . أليس هذا هو مولد حرب الخليج الملدى كان وماؤلل حتى الآن؟ هذا هو الاجهاد الثاني بعد مسرحة (تغرية مصرية) لاستلهام في السيرة في التيرب المسرحية ، وكرن في إطار الكومياء!

هناك اجتهادات عدة أخرى في مجال التجريب المسرحى ، منها مسرحية (غت التهديد) ، وهي محاولة لتقديم يخرية مسرحية من نوع والسيكودراماه عن حكاية ومثال، الهم ظلماً في جريمة قتل غامضة وخرج من السجن معتقداً أن روجه مسؤولة عما أصابه ظلما ، فيصنع لها قاعة محكمة من التماثيل ، في محاولة لإعادة محاكمته لتبرقة نفسه والهامها ، وتتحرك التماثيل وتبدأ الحاكمة وتختلط أحداث الماضي والحاضر ، إلى أن يصل الحال بالروجة أن تقتل نفسها غت وطأة الشعور بالذنب ، إلا أنه يكتشف في النهاية أن جنة القبيل التي سبق أن الهم بها ماهي إلا تمثل من الشمم.

وفي مسرحية (المزرعة) التي جمعت في شكلها بين الإطار التسجيلي والدراما التقليدية لمناقشة قضية الحرب والسلام بين الفلسطينيين والإسرائيليين، وتمت الأحلنات من خلال بيت ومزرعة استولت عليهما عائلة إسرائيلية وطردت و قتلت صاحبة المزرعة والبيت ، ويستطيع أحد الفدائيين من العائلة الفلسطينية أن يقتحم البيت وبجعل من فيه من الإسرائيليين وهائن ، ويمنأ محاكمة العائلة الإسرائيلية التي اغتصبت المزرعة.

وتصل نهاية المحاكمة للاعتراف بحق الأسرة الفلسطينية ، ولكن يتحتم بعد ذلك ضرورة إيقاف نوبل الدم وشقيق السلام بين العالمتين ، إذ لامناص من تواجد الأسرة الأسرائيلية مع الأسرة الفلسطينية بحكم الأسر الواقع ، ويتم حقد وثيقة سلام واتفاق على أن تعيش العائنات في البيت مما . ولكن حينما تصل السلطة الإسرائيلية، ترفض هذه المرثية لأنها تعنى ضباع الهوية الإسرائيلية وذوبائها في الهوية العربية على المدى الطويل، ومن ثم يقرر رجال السلطة الإسرائيلية نسف البيت وإعادة بنائه ليكون ملكا خالصا للإسرائيليين وحدهم . المسرحية ، بهذا المنى ، . تؤكد أن إسرائيل ترفض فكرة فلسطين الديمقراطية ، وتؤكد نوعتها المنصرية الشوفينية ، وهذه النزعة بالقطع متكون ضد السلام.

وفي مسرحية (أمير الحشاشين) حاولت أن أقدم جلور الإرهاب الديني المثل في فرقة «الحشاشين» الشمية للمذهب الإسماعيلي ، من خلال إطار غنائي استمراضي وممائل تاريخي لما يحدث في واقعنا الحالي الذي استشرت فيه حركات التطرف الديني والإرهاب الدموى ، والذي يقوده التنظيم العالى للإسلام السباسي ، الذي يسعى إلى الجمع بين الدين والدولة ، ومحاولة الردة لنموذج الحكم المتخلف الذي ألغاه كمال أتاتورك في تركيا، والذي كان سبب تخلف المسلمين جميعا وعدم تقدمهم لمدة خمسة قرون مضت وحتى الآن.

وأعيراً وليس آخرا كتيت مسرحية هجريهية باسم (ديوان البقر) ، وهي مستلهمة من حكاية ترائية أوردها الأصفهاني في كتابه (الأغاني) ؛ حيث حكى على لسان عثمان الوراق أنه رأى العتابي يأكل خبراً على طريق الأصفهاني في دار فيه بقر كنت تستحي أن تأكل وهي بياب الشام ، فقال له : ويحك أما تستحي ؟ فقال له : أرأيت لو كنا في دار فيه بقر كنت تستحي أن تأكل وهي ترك ؟ فقال لا . فقال اصبر حتى أعلمك أنهم بقر . فقام ووعظ وقص ودعا حتى كثر الزحام عليه لم قال لهم روى أكثر من واحد أن من أخرج لسائه وأمكنه أن يلمق أربة أنفه لم يدخل النار . فما بقى أحد إلا وأخرج لسائه يومع به نحو أرنية أنفه مثل الأبقار . فلما تفرقوا قال العالى ، أامر أخبرك بأنهم بقر؟؟

إن هذه الحكاية التراثية تعبير عما وصل إليه حالنا مع جماعات التطرف والإرهاب ، التي تخاول أن تلخى عقولنا وتفسل رءوسنا وتجمل منا قطعانا من أبقار تلمق ألزفها القاء لنار جهنم وعذاب القبر.

هذه هى شهادتى حول أهم محاولاتى واجتهاداتى فى مجال الإبداع والتجريب المسرحى ، فأرجو أن أكون قد أوفيت ، ومعلرة إن كنت قد قصرت أو أخطأت أوغاليت.



كان المسرح وفيقا لعمرى، وقرينا لروحى، وترأما لفكرى ومعتقلتي. وكان «الحلم السعيد» لعيلى أنه حاول أن يبحث له عن مكان على خريطة هذا المسرح، لم يكن هذا البحث بالأمر السهل، أو بالقضية البسيطة، أنذاك. كان جيل الخرجين/ المبدعين لمسرح الستينيات يقف في ضموخ فوق أرض صلبة، ويقدمون إبداعاتهم التي كانت، بلا ربب، لها دورها الكبير في تشكيل معالم مسرحنا، وكانت محاولة الاقتراب أو مجرد وقوف الجول الثاني أو الثالث من الخرجين، فيما يعد، بجوارهم سيّنا من قبيل المستحل أو الوصول إلى القمرا

استطاع الجيل الثاني من الخرجين من أشال حسين جمعة وسمير العصفورى وعبد الفقار عودة ونبيل منيب ومحمد صديق ومحمد مرجان وسناء شافع وهادل هاشم، أن يصمدوا بقدر. لكن معظم هؤلاء وغيرهم ومعهم جيلنا الضائع والتائه وراء أضغاث أحلام لا تتحقق، قد استقطيتهم مسارح الأقاليم. حاولنا في السبحنيات أن نضع في اعتبارنا حن وعي _ أذَّ أحلامنا بمكن لها أن تتحقق وتصاغ في إطار تطبيقى عملى؛ في إبداعات حقيقية؛ بعيدا عن مسارح القاهرة المشغولة التي رضضت أن تعطينا فرصة للابتكار.

لقد يخقق هذا الحلم أو هذا الوهم بكامله، أو محقق جزء منه أيام كان الكانب المسرحى الكبير سعد الدين وهبة مسؤولا عن قطاع القفاقة الجمداهيرية. لقد حاول الرجل أن يمنحنا، بقدر الإمكان وحسب إمكانات الثقافة الجمداهيرية كل مساعداته ومموناته، وأن يسائننا من خلال ما أمكنه الحصول عليه من أجهزة وزارة الثقافة ومن المخافظين ورؤساء المدن آنذاك. وتقدمنا بمشروعاتنا المسرحية، حاولنا أن نضع فيها عصارة خيراتنا، والأهم من ذلك استطعنا بعماس شباينا الاندفاع قدما نحو الابتكار الذي وسم ملامح مسرحية جليدة.

ہ مسرحی وااقد مسرحی پ

كانت أهم مجربة لى على الإطلاق مجربة (فرقة فلاحى قربة دنشواى)، وأهميتها تأتى من أنها أفرت إمكان صياغة العرض المسرحى المفتوح [الجرن ــ افتراش الأرض ــ الفيط ــ فناء سجن! داخل قرى مصر ومدنها. واكتشفت آنذاك الإمكانات الهائلة لمسرح يقترب من الظاهرة المسرحية الحدثية Appening ، أو ما يطلق عليه؛ واكتشفت آنذاك الإمكانات الهائلة لمسرحية، وهى ظواهر تخاول أن نضع المسرح فى مميار جديد، ومفهوم تتجدد دماؤه، فيتواصل مع الحاضر، ولا يصبح رهين الأصفاد والأخلال التي تقيد حدود الإبداع وحربة المبدع.

لكن الأرمة الحقيقية لجيلنا أنه واجه قدره اغترم، وهو قالموته، منذ أن بدأ؛ فهو من ناحية وقف ضده بالمرصاد مسرح يعتمد على الكلمة فقط؛ حيث توظف مفردات العرض المسرحية لخنمته، مغفلاً كل الإنجازات الأخرى في ميدان التشكيل للرؤية البصرية لفضاء ختبة المسرح، ولإنجازات ميدان سينوغرافية العرض المسرحي الأحتكيل لجسد الإنسان، وللإيماء، وأسلوب الأناء العروى الحديد الذى لا يعتمد على الصباح أو الصراح أو العراح أو الإعلان، وإنما يصل خلال الهمم والعقوت، واحترام لحظات العممت التي تنطق، فالمسرح الذى خلنا ظاهرة شائعة و مسرح الراز، يستميذ أطر قدمسرح العلبة، الإيطانية، أو المسرح التقليدي في الشكل واغترى، لقد سيطر هذا المسرح على إبداعات جيلنا والأجيال التالية، وخيم على صدورنا، وسكن داخلنا، فوقعنا في أسره، إذ تعلمنا أمس من في استنباب، ودافع عن وجود هذا المسرح القد المسرحي في الستينات وام الاران يصرون زميقة ليقدم هذا للمسرح عروضا دائمة للمبدعين أفضهم الذين حملوا لواه مسرح الستينات ولا يزالون يصرون غي حمل لواله، بعضهم وحل عن طائنا، والبعض هبر المسرح وانتلق في ذاته، والأخورد، ما زائرا يبدعون.

لقد نسى أو تناسى جيلنا أن ما كان يقترحه هؤلاء المبدعون إنما هو لصيق بفكرهم ومنهجهم، ورؤيتهم للمالم؛ وأن ما يطرحونه كان له صدى كبير بداية من منتصف القرن الحالى. ولا تزال إبداعاتهم عجوى الجذور ذاتها وتمبر بالمفردات ذاتها.

نسى جيئنا _ وشباب الأجيال الجديدة _ أن الاختلاف مع هؤلاء الرواد في الرؤة والنجج ضرورة، بل شئ
تاريخي ومرغوب فيه، فديالكتيكية التغيير تسمى فلسفتها _ في الجوهر _ إلى التغيير والإصلاح والثورة بل التمرد
على السائد. وهؤلاء الرواد: فتوح نشاطي، عبدالرحيم الزوقائي، نبيل الألفي، سعد أردش، جلال الشرقاوى، كرم
مطاع، أور رسم، أحمد زكي وغرهم من المباعثين، في خصسينات هذا القرن والستينات منه _ رغم احترامهم
وتقديرهم لأسانفتهم الكبار من الرواد الأوال في ثلاثينيات وأربعينات القرن المشرن _ إنها اعتقارا ممهم المحالية
ينا في تناولهم العمل المسرحي الجديد، في المنهج، في طريقة التفكير للمسرح الجديد العصرى، ورؤيته وتفسيره،
بل في أسلوب تناول العرض المسلوبية من وكان هؤلاء حم هله الاختلافات المتعددة _ في وفاق مع أسائلتهم، بل
عيد، عربح أييض، زكي طليمات، يوسف وهي.

أما نحن، فما زلنا نخشى الاختلاف والرأى الآخر، فجيلنا ينظر بعين خجولة إلى الجديد الذى نقترحه، وبالسين الأخرى ننظر معن الرضاء فيها قلس وبالسين الأخرى ننظر تقييم جيل الرواد الإبداعاتها بينا ينظر بعضهم إلى تجاربنا بنظرة لا تنم عن الرضاء فيها قلس من الاستمار والفوقية، والتقليل من شأن ما نبدع، فصاب بالهلم وتأتيب الشمير تارة، والخوف من الاستمرار فيما نقترح إبداعه أو نسمى إلى تقديمه تارة أخرى. إنه ومركب النقص، الذى خيم على صدورنا منذ أن تعلمنا أصول المسرح ومبادئ اللايقين، واللا إيمان بها نبدعه. وفجأة، ضاع العمر منا، فمعظمنا تعدّى نصف قرن من الزمان، وما زلنا لم نخلق بعد تياراً أو اتجاها أو صارا له تأثيره، وبينا استطاع جيل مسرح الستينيات أن يقدح شكلا عنديا المسرحنا. فمعظم محاولاتنا كان ولايزال

فردياً.. توفيق عبداللطيف(ع) ومحاولاته تقديم مسرح شديد الرهافة بالغ التعومة.. مسرح حسن عبدالحميد المتميز بالتفنيات اللغوبة الجديدة .. مسرح عبدالعزيز ميكوى في اقتراحاته الجديدة لعالم المطل .. تجارب عبدالعزيز مغيون في التعامل مع المسرح بوصفه وظيفة اجتماعية وفينياً.. نور الشيفان ومحاولاته الذوب في التجربي، المسرحي المسرحية المترجمة المحامدة الكامن به مسرح المهاجر) ، عبدالرحمن الشافعي ومسرحه الشعبي.. لميل جرجمي ومسرحه الراحمة الشعار وأول مسرح للفلاحين المسامى... وكلب هذه السطور وأول مسرح للفلاحين بقرية ونشواى في مرحلة سابقة، ومسرح التجرب الخالص في المرحلة الراهنة، مسرح مراد منير الفكري والسياسي... أحمد إمساحية الحاداد.

إن غالبية محاولات هؤلاء قد ابتسرت، وتفرقت كالمقد الذى انفرطت حياته في الزمان والكان والتاريخ.. وسقطت محاولات البعض في النسبان، والبعض الآخر مازال يحاول ريؤكد ذاته من خلال تجاريه الذاتية إن سمح له المسؤولون عن المسرح بإعطائه والفرصة والحد الأدنى من الإمكانات.

أسا السقطة الدرامية لجيلنا - وأستمير هذا المعظلع من لغة الدراما في المسرح - فهي أننا لا نؤمن بالاستمرارية، ولا نحاول أن نصل فيما يبنا، كل منا يرى أنه الجرب والأوحدة في تجريد، وليس بمقدور الأخر فيل ما يكتشفه، فالتواصل يتوقيه، لاننا لا تكمل بهضنا بهضا، بينا التواصل يتم بالإضافات، ويتأكد بمعليات الأخذ والعطاء الأخذ بما هو كاتر، والعطاء بما هو مستكشف، فتكمل التجرية، ويتواصل العطاء، ويشمر المسار! كل منا يعمل لحسابه الخاص، ينما جيل الرواد الأواق (جيل الستينات) - رغم اختلافاتهم التجرهية فيما ينهم - يتواصلون ويتحدون ويقفون بجوار بعضهم ومعض، لا ليفاقعوا عن كياناتهم فقط، بل ليكفوا بجوار تبار هم خلقوه، وكانوا سهيا في الدعائم أه وطرحه في الساحة الفنية دائما، على اعتبار أنه - كما يؤكدون - هو والتبار الرحيد الماك من الموسد الماك يحسب لتاريخ المسرح المصري الماصر الا

لذلك، فإن جيلنا يموت يبطء ولم يبدأ بعدء وموتنا نورثه للأجيال القادمة.. بل إن بعضا من شباب هذه الأجيال الجديدة قلّ مانرى له عملاً أو رؤية جديدة يعتد بهيا.. فهذا ما نعتقده!!.. وهكذا تستمر النظرة الفوقية وننظر بالمنظور ذاته الذى يشاهدنا به الرواد الأوائل.

أعلم وأوقن أن الظروف الفكرية والثقافية والسياسية والاقتصادية تقف مجتمعة ضد الفكر المصرى الحديث على إطلاقه، وتقف بالمرصاد ضد حركة التنهره وأعلم أن سياسة مسارح والقطاع الخاص، قد قتات الرفية عند المبلد عنى أخيرت مناسبة المسارعة المبلد عنى أخيرت مناسبة المسارعة المبلد عني السامة المسرحية التجاوية الاستهادية الاستهادية والمتعارضات القبوحة فيا تهيمن على فنون المسرح المصرى وتسيطر عليه، فإن مجرد التفكير في مسرح له قوامه وتبار يغدو شيئا سيقضى عليه بالمالة، وأنه مجرا المسارعة المبلد المسارعة المبلد المراحة المبلد المراحة المبلدة المبلد المبلدة ا

أعلم، أيضا، أن حركة القد المسرحي لم تخلق بعد جيلا من شباب النقاد يتابع وبطور وبلغي يبذور في أرض تنبت تياراً نقديا واعيا للكشف عن أصول العمل المسرحي والتبشير به، وإنما أوجدت فوق الساحة الصحفي /

(ه) توفي توفيق عبدللطيف بعد مرض عندال في عام ١٩٩٤. لكن مرضه الروسم كان أعظم، فلم يُستح الفرصة ولا المسرح الملت يعليه حمَّة في الإبداع وقدمات وقلبه ينسى عشقا للمسرح. كان آخر صل مسرحي له بعسرح اللهاجرة قبل أن يتوفه الأجل بشهور. الناقد، وليس الناقد/ الأدين/ المتخصص. واعتمدت حركة النقد في معظمها على بعض من الصحفيين الذين تتوقف كمية المديح والثناء أو الهجاء والتجريح على إمكان تقديم أعمالهم المسرحية أو عدم تقديمها ا

أهلم كل ذلك.. وغير ذلك.. لكن هذه المسببات جميما لم يكن لها وجاهتها في تبرير خدوع جيلنا والأجيال التالية، وضعفهم في عدم مقدرتهم على فرض وجودهم الفني وإلباته. فمعظم جيلنا ما زال يقف عند الحدود التي تركها جيل الستينيات وفرضها.. كي لا يخترقها! لأنها مثلت ولا تزال تمثل للبعض الثابت والمووث والتابو.

فمتى نخترق الأسوار والحجب؟ متى ندرك أننا قد أصينا بالشيخوخة قبل الأوان؟! متى نعلم أن علينا التمسك بشجاعة الطرح، ومقامرة التجرية، ونصل بها إلى حدودها اللانهائية، فقدافع بها عن أنفسنا فنيا، ونمير من خلالها عن أطروحاتنا، دون خوف أو فزع أو دمركب نقص؛ ؟!..

إذا لم يحدث التدويرة داخلتاء إذا لم تتم ثورة حقيقية وجزأة واعية ووحدة لجيلناء وأجيال شهاب المبدعين من بعد، حينفد فقط علينا أن نقدم طقوس الولاء والطاعة للمسرح السائد، لإنتاج سلمة أصابهها العطب، وانتشرت كالنار في الهشيم، كالطاعون، تصيب جماهيرتا بوباء المعرفة الخاطئة والتذوق المريض، والثقافة المزيفة للقيم، حينفد فقط علينا أن نسلم الراية لهم.. ونقول لمسرحنا وداعا..

وداعا أيها المسرح.. وسيكون عزائني الوحيد أتنى حاولت!!

قاموس نقدى

للمصطلح والمفهوم المسرحي

حول تجربة في العمل المشترك

ماري إلياس" ، حنان تصاب حسن"

يهدو من الواضع لمن يمحل في مجال النقد المسرحى اليوم، أن هناك محكلة محددة تتملق بمسألة صياغة الدخلام الشقدى العربي شكلا ومنسسونا، ويرامكان توصيله إلى المتلقى بوضوح ودقة. والحقيقة أن هذه المشكلة تعود بأمولها إلى قضية المسرح المربي يحد ذاته، فالمسرح المدى دخل إلى البلاد العربية بصوفيه الغربي، منذ القرن الماضي، لم يستطح الاستقلال بشكل واضح عن هذا الشورة بالماضي، لم يستطح الاستقلال بشكل واضح جانب آخر، قبان الدراسات المسرحية، أو بصبارة أخرى الفكر المسرحى، لم يتمكن من مواكهة تطور التفكير النقدى حول المسرحى، لم يتمكن من مواكهة تطور التفكير النقدى حول بلمعطلح والفهوم المرحى، في اللغة العربية.

لقد معى رواد المسرح العربي ومن تلاهم إلى أن يخلقوا لقة مسرحية هربية ضمن محاولتهم استيماب هذا الفن الجديد ولتبيت مسرحية هربية ضمن محاولتهم استيماب هذا الفن الجديد ولتبيت خاصة بالمسرح، في الكتابات الأولى عن المسرح، فجد تراد نقط عربها للتسميدات الأجديد من التسريف بمعلولها الأورة والبرزة والكميد ضدة والتباطرا)، وبارة أخرى السميات عربية المعر عن والكميد شنة (الثباطرا)، وبارة أخرى السميات عربية المعر عن للالانا على فرقة الصديل، والشنيقيل للالانا على الدقول)، مع مرزد الوسن، ومع تجاور هذه الاستعمالات الشبابة، ممال الشخول)، مع مرزد الوسن، وضع تجاور هذه الاستعمالات الشبابة، ممال الخطال، الواحد.

تبدو المسألة أكشر تعقيدا حن يتعلق الأمر بالمعطلح النقدى، ومن براقب النقلاب النقدى المسرح اليوم بالمعطلح فصور الدوم المسرحي اليوم بدرك أن القصور الدواسان الدواسان الدواسان الدي يصيط بكتبر من النقطة بكتبر من النقطة بالمعالمية وإعادة من الكتابان القدية لم نصط الفاية المرجوة منها، والما منها، والما المعالمية والما المعالمية المناسبة في البحث وتكتفي واطارق أحكام تقييمية معيارة، وإما المناسبة مقادة الإمكن فيهمها الأنها مستقدة من البحث وتكتفي واطارق أحكام تقييمية معيارة، وإما متطورة لم يتم التعريف بها بشكل متكامل باللغة المريقة، وإلما تتقيم فيهة منها المنافذة من علوم إنسانية تتقيم في غيرة من الملتق بسبب النقص المريقة، والمالك تبقي غيرة عن الملتق بسبب النقص المريقة، والمالك تبقي غيرة عن الملتق بسبب النقص المريقة، والمالك

والواقع أن الالتباس الذي يحيط باستعمال المصطلحات التقدية يرجم إلى أسياب متعددة، منها أن معظم هذه المصطلحات مأخوذ من الملوم الإنسانية التي تطورت في الغرب بشكل سريع، وشكلت لغة نقدية لايمكن فهمها واستعمالها إذا لم يتم استيعاب هذه العلوم بشكل صمحيح. ولذلك، كان من الضروري عند استخفام مناهج بحث مستنفة إلى هذه العلوم في اللغة العربية توضيع مُدَلُولُ مَفَرَدَاتِهَا لَيكُونَ التَّحَلِّيلُ وَاضْحًا. وَلَقَدَ لُعَبَّتُ الترجمة عن اللفات الأجنبية _ رغم أهميتها _ دورا في إشاعة توع من الالتياس حول مدلول يعض الصطلحات يسيب تنوع الصادر المرفية للباحثين، أو بسبب قيام أشخاص من خارج الاختصاص يترجمة تصوص نقدية. إضافة إلى ذلك، قإن هذا الالتباس تأتى عن عدم توحيد المصطلحات، والاختلاف حول مبدأ الحفاظ على الصطلحات النقدية بلفظها الأجنبي أو ترجمتها إلى العربية. من الأمثلة التي توضح ذلك، التباين في استخدام كلمتي سميوطيقا وسميولوچيا الذي يتأتي من الاعتلاف بين المدرسة الأميريكية والفرنسية، والاختلاف حول ترجمة أو عدم ترجمة كلمة Code التي تستخدم بلفظها الأجنبي «كوبة» ، أو تترجم إلى اشفرة؛ أو درامزة؛ مع أكل ما يخلقه هذا التعدد في تسمية المصطلح الواحد من تشويش للقارئ العربي،

قاموس المصطلح النقدى:

لقد شكل موضوع استخفام المسطلح وتوضيح مجاله الدلالي أحد همومنا الرئيسية خلال عملتا في المعهد السائلي للقنون المسرحية في مصفية مما يتدرس مواد متزوعة لها للقنون المسرحية في مصفي، بالإضافة والمرابع المسرحين، بالإضافة المرابعة وفي مصناوي تضرح المطالب . فخلال تدرسنا هذه الحارب . فخلال تدرسنا هذه الحاربة المربعة وفي جميدا إلى طلبة لإيتقنون لفة أجبية في خلاستمام، وأن هذه الصحوية تتخلي الصحيد المفنون لفة أجبية في واستخدام، وأن هذه الصحوية تتخلي الصحيد المفنون تتخلل مجال أرسع له علاقة المربية حول المسرح. فمقابل كذرة المصادر حول المتوفرة في اللغة العربية حول المسرح. فمقابل كذرة المصادر حول

المهد العالى للفنون المرحية، دمشق، صوريا.

تاريخ المسرح وأنواعه وأشكاله، يوجد نقص كبير في المراجع العربية والمترجمة التي تتناول مفاهيم نقدية وتتطرق لمناهج البحث الجديدة.

والمقيقة أن هذا الخلل الإيشكل عائقًا ضمن العملية العليمية فقط، وإنما بيانال أيضًا مجال الإنتاج للسرسي يشكل عام والدراسات النقدية الحيفة به، عاصة أن متابعة التطور الكبير في مناهج التحلق الحديثة اليوم يلمب دورا مهما في عمل الممثل والخرج وكل من له علاقة بالمسرع.

من هذا المنظور، اخترنا ترجها تدوسيا يدخل في صعق المملية المسرحية، والبعد القلمى الذي تقترضه من خلال طرح مفاهية المسرحية، ومكلة تعتبر أساسية في النظرة الجديدة للدراسات المسرحية، ومكلة تشكلت لدينا دون قرار مسرى، نوال للدراسات المسرحية، ومكلة تشكلت لدينا دون قرار مسرى، نوال في طبيت لمداء المادة العلمية في مؤلف مكتوب كان من الطبيعي أن يأخذ الشكل فيسمة عن المسكوب كان من الطبيعي أن يأخذ الشكل فيسمة عن المسكوب المسكو

في محاولة لوضع الخطوط الأساسية التي تشكل هيكل الممل، وأينا أن التوجه التيابي في عرض الأمور يغفل مدلولات بعض المناهيم، وأن الترجه الشنف البحث عطي البحث طابعا جافا وصعبا ولايسمح بإعطاء صورة متكاملة عن علاقة المفهوم النقدى بالمسارية وتطوره من خلالها.

كذلك بين لنا منذ البداية ضرورة الدوصل إلى عقد وق ضمورة الدوصل إلى عقد وق ضمورة أن المحابة عن المسرح وحده هى إغفال الناملة عن المسرح وحده هى إغفال المعابد المعابد المعابد المعابد والمعابد والفنون المعابد المعابد المعابد المعابد المعابد المعابد والمعابد المعابد والمعابد والمعابد المعابد والمعابد المعابد والمعابد على وحمد المعابد المعابد المعابد المعابد والمعابد المعابد المعابد المعابد والمعابد على وحمد المعابد ا

عندما تبلورت الفكرة، كان من الضرورى هخديد القارئ الذى نريد التوجه إليه، بعيث لايقتصر الأمر على الختصين بالدواسات المسرحية فقط، وإنما يشمل شريعة واسمة تضم كل من يهتم بالمسرح كمارسة وكتابيلا، وتسمح له أن يجد مادة كمالمة تلى الحاجات المتنوعة، وهذا يعني أن يكون القاموس ظ طابع لغوى ونقدى وموسوعي.

هيكل العمل

من هذا المتعلق، محددت فرصية المداخل التي تشكل مادة القدامي من هذا المتعلق المتعلق المتعلق على حددة نقد اختيرنا أن تعزيزا أن تكون المداخل مطروحة في ترتيبها الأبجدى لتسهيل الرجوع والمسلمات المتعلق المناهم المسلمية والمسلمات والمسلمات التي تتعلق بالمكونات المراحية وتفقيات المرضرة والملدرس الجمالية المناهجة على كان لها تأثيرها على للسرح في المحلوم بالإحمالية المناوع والأشكال المسرحية واشكال الفرحة والطوام الاختفالية المناوعة والفنون المرضية واشكال الفرحة والطوام الاختفالية المناوعة والفنون المرامية وفون المرض.

هذا التنوع في المداخل يعكس خيدارا واضحا هو التطرق لهي المسرح من حيث هو شكل فرجة ووغرض وكتابة، والبحث في الميافق مسرحية من خلال وضحها في سياقها التاريخي أية ظاهرة مسرحية من خلال وضحها في سياقها التاريخي والاضخارى مع تأكيد فلاقها بالفرجهات البحسالية المسلمة تأثيرها على المتلقى، وتأكيد التداخل بين آلية كتابة المسرح واستقباله، وقد كان هدننا من ذلك محاولة محقيق الانتقال من الاستضامة المام لمفهوم أو مصطلح ما إلى المعنى الخاص في محولاته حسب التجارب المسرحية المتعددة في أماكن مختلفة من المالي.

ولكى نتلافى ما تفرضه بنية القاموس المبخرة من فصل بين للداخول و قدمنا بريط المواضيع بمحضيها بمحضيه من خطال نظام إرجاع توضع للداخول فيه في محاور، نما يسمح للمسئلى أن يستكمل البحث فى مجال محدد. وهذه الطريقة فى الريط تجمل من القاموم مرجعات فقديا.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن عدد المداخل في هذا القاموس (حوالي ٣٥٠ مدخلا) هو أقل بكثير من المصطلحات الواردة فيه، التي أشرنا إليها بشكل طباعة بمميز ضمن المداخل وعرضناها في ثبت أبيعدى في نهاية القاموس.

من ناحية أشرى، هناك ماخل تحتمد لدسمية عامة تشكل إطارا واسما نخط ضمعه تتوصات عديدة (قليسية أو نوعية، مثل كلمة و فواصل التي تعلى لدينا أشكالا مسرحية متمددة مثل الإنترميزو والفارس والبارو والمواصل الأرطنرلية وغيرها، وكلمة الإنترميزو والفارس والبارو المعاصل الأرطنرلية وغيرها، وكلمة وكذلك الأمر النسبة إلى كلمة وتقطيع التي اعتبراها عزانا أمثلا الأمر بالنسبة إلى كلمة وتقطيع التي اعتبراها عزانا إلى لوحات وتأثير طلال على الكتابة والتلقي. كلمك الأمر بالنسبة إلى ملاحل مثل أشكال الفرجة أو المسرح الاحتفالي أو المبسر السيامي تسمع بالإحاماة بتوجهات متعددة تشمل مفاهيم متنوعة السيامي تسمع بالإحاماة بتوجهات متعددة تشمل مفاهيم متنوعة والمعاقدة وغيرها.

ومع أتنا أردنا أن يكون للمؤلف طابع شامل، فإننا استبمنغا الأعلام وأسماء الفرق بوصفها مداخل مستقلة، لأن انتقاء تجارب

مسرحية معينة مهما توخى الموضوعية يظل يحمل نوعا من الاعتباطية في تقدير أهمية البعض والتقليل من أهمية البعض الآخرء وبعطى للعمل توجها مفايرا عن التوجه الذي اعتراه لهذا القـامـوس. لكننا حاولنا أن تتلافي هذا النقص بإعطاء أسطة من

مسرحيين تركوا بصمائهم على العملية للسرحية، ويوضع فهرس للأعلام اللين ورد ذكرهم في المداخل في نهاية القاموس.

الميطلح ضمن القاموس

فيما يتعلق بإختيار تسميات المناخل إلى هي في الوقت نفسه هملية بحث في ترجيعة المسطادي اختيارا موقفا محداء هر
إلإيقاء على اللغظ الأجنبي لبعض المعطاحات مع تقديم شرب
لها، وذلك في حالة عدم وجود مرافق دقيق بالفقا الدينة، أو لأن
المسطلح بستخف بلغظة الأجنبي في كل اللغات، وها ما فعادا
المسطلح بستخف بلغظة الأجنبي في كل اللغات، وها ما فعادا
السمولوجيا الأورووليج الإمراق المقالة فقد أيقينا على كلمة
أن الترجيعة الانسلي أبعاد للمسطلح كافة، فقد أيقينا على كلمة
كرمينايا بلغظها الأجنبي مثلاً لأن كلمة كرمينا كانت في
حموصية تاليات المسرحية بشكل عام، وكان لها بالمنى الإسبائي
شعوصية تاليات المسترق المثلق المنازي إليها في حال استخدامات
الشعوصية الهابة مثل ما فالداري التي تعطيها الترجمة المهية
اللهزائة مدى انقادة إلى وطهات، كذلك الأمر في يعش الأنواع فات
اللهزائة مدى انقادة إلى وطهات، كذلك الأمر في يعش الأنواع فات
اللهزائة مدى انقادة إلى وطهات، كذلك الأمر في يعش الأنواع فات
اللهزائة مدى انقادة إلى وطهات، كذلك الأمر في يعش الأنواع فات
اللهزائة مدى انقادة إلى وطهات، كذلك الأمر في يعش الأنواع فات
اللهزائة مدى انقادة إلى وطهات الإمرادية التي تعطيها الترجمة المهية
المؤواع الشعية .

وانسهيل عملية التلقى، حاولة توحيد شكل معالجة المناطق إذ يبدأ المنحل بطرح السبعة في اللغة العربية من بالمثالية في اللغة الفرنسية والإنجابية، بالي ذلك في منال الضورة قدل المناورة قدل تحصص للبحث في الأصل الملوي للمصطلح في البوتقية تحصص المنارخ، فكلمة ادهامي، والمريية مثلاً ترتبط بالحالة الجهاية، عبر التاريخ، فكلمة دفقس، بالمريية مثلاً ترتبط بالحالة الجهاية، لكن المضى الاحتفالي فها يتأتي من أصواتها السهاية.

وضيار استخدام للصطلحات بلفظها الأجنبي لايطو من السليسة لأن ترجيبة للمعطلح قد تكون ضبروية الكن ذلك النهاب فأن الجالب الإيجابي في هذا الخيار و مع عد عليب معنى المابة، أن الجالب الإيجابي في هذا الخيار أو هو عام عليبت معنى محدد لمصطلح تنزع النظرة إلى أنها الخياب الذلك المري وتناقض أحياة المي سييل المثال يعدو من الراضح أن كلمة حسي المنطق المرقي المنال المددة لله تباعد وتناقش أحياة فإن ترجيعها إلى وتربيب الناطق أو والمروز المنهنية مو عبيب منى واحد فقط من المناحي المعالمة. والأمر ذلك منهى واحد فقط من المناحي المعالمة. والأمر ذلك المتواجعة إلى المناح منها بأماد متحادة منها الإعداد والكاتمة للسرحية وقراءة الملسرحية وبالتأليات

تجربة العمل المشترك

إن طرحنا هذه التجرية في التأليف لاتعنى أتنا تبتكر شيفا جغيفاء قصيفة القاموس معرفة عالميا واشافة، ومثاك قواميس عدة مختصة بالمسرح تشكل مراجع مهمة. وفي اللغة العربية أبضا هناك قواميس تتعلق بالأدب والثقافة بشكل عام وبالمسرح بشكل خاص وتتناوله من جوانب مختلفة. وما قاموسنا سوى محاولة لوفد ها التوجد ألموجود أصلا.

لقد تطلب تخضير عمل هذا القاموس وصياغته فترة طويلة عجاوزت السنوات الثلاث. ومع أنه لم يصدر بعد، فإننا نعرف تماما مليباته ومواطن الضعف فيه: قائدة، التي توخيتاها في مخديد الاستخدامات والمدلولات التعددة لمبطلح ما في العربية لاتمنع من وجود هفوات، لأننا لايمكننا، مهما حاولنا، أن نحيط بكل ما ورد في الخطاب النقماي الصربي من ترجمات. كمالك الأمر بالتمبة إلى الأمثلة التي استقيناها من عجارب مسرحية عربية معينة، والتي يمكن أن تكون سببا في عتب الكثير من للسرحيين في العالم العربي، لكن ذلك يعود أيضا إلى كوننا قد خترنا أن نتجنب التطرق إلى تجارب لم تعرفها عن قرب خوفا من الوقوع في خطأ. والنقص الذي لم نستطع تلافيه أيضا وينبع من كوننا النتين فقط لنا الخلفية المرفية نقسها، هو أن معرفتنا بالمسرح الغربي تظل أوسع يكثير من معرفتنا بالمسرح الشرقي، ومراقبتنا للمسرح في المشرق المربي تفوق مرافيتنا للمسرح في المغرب العربي؛ كما أن مصادرتا للعرفية فرنسية أكثر منها أميركية أو إنجليزية أو روسية، وهذا يمدو يشكل واضح من توعية الأمثلة التي استندنا إليهما والأصماء التي طرحناها والمراجع التي غلنا إليها.

إن هذه التجربة التي نخوضها اليوم ليست سهلة، فالمعلى للرسوسي يتطلب فريق عمل متكامل يحمل كل فرد في مسؤولية مناخل ميسة يوضع التنافقة لإيشما اعتصاصنا كل المؤاضيع التي تعلق الإساطة بالتي المؤاخلين الإساطة تشرقا الإساطة بالتي المؤاخلة على المؤاخلة والمسافة والمكانات ومراجع كثيرة وفسحة زمينة طويلة للتحضير والعميافة وهمة يق يتكان أن يؤدى إلى المالية متواحة فوان التأليف أسمول لكن بالمقابل، فوان التأليف أسلوب المناجعة، وكوننا التنين فقط سمح لنا أن تتوصل إلى المناب متواحة وقاطر إلى المناب المنابعة، وكوننا التنين فقط سمح لنا أن تتوصل إلى وأطافة أكبر في المطرح والمالية لكي يباد المعل مكتريا ابتقى

إن تجربتنا في العمل المشترك نظل فريدة وجميلة على الصعيد العلمي والحياتي في زمن يصعب فيه الاثفاق على رأى واحد، وفي عصر يتشوقع فيه الناس على ذواقهم، وبحاولون أن يبرزوا فردانيتهم، وأو على حساب الأخرين.

قاموس المسرح

تحرير وإشراف: فأطهة هوسمى

يتضمن هذا الجزء حرف والألف، وقد صفر متفصلا على أن تستكمل الحروف الأولى، في أجزاء أخرى.

قى مقدمة هذا الجزء أشارت اغررة إلى أن االباحث فى المساور باللغات الأجنبية يجد فى متناول يده فى قسم للراجع اللغاتية وقرة من القرامس والفهارس البيلوجرافية وللرسوهات على يقتم أسامة الطبق وينك على مصداوره يهدينا على شبيط مادته وتوثيقها، وكلها من مدينات البحث وقرة التي تأمل أن تكتمل يعمل على المناف البحث قرة بل يعمل أن يقوم بها باحث قرة بل ويمكن القافية حكومية ودوليات منوافية وتخصص لها فيها من الأسائدة والباحثين للماونين يتفرفون لها مناف المنافزة على المحتلف من المنافزة المتعاملة القيام، حتل أو سنوات برواب معرفية، وكثيرا ما يحصل أسافذ الهيامات منافزة المنافزة القيام، حتل إحازة تمرخ علمى ليشاركوا في أحسال من هذا القيل، عن وتواريخ الأدب والبهلوجرافيات التي تصديرها دار أكسفورد وتواريخ الأدب والبهلوجرافيات التي تصديرها دار أكسفورد كيزة، وتوجها الدور الناشرة بالطيمات الجنيفة متقدة مزيدة كل كريزة، وتوجها الدور الناشرة بالطيمات الجنيفة متقدة مزيدة كل

والمكتبة العربية حافلة بالمراجع القديمة التى نشرتها دار الكتب المصرية وتعبد هيئة الكتاب نشرها، إلا أن القدين والأداب الحديثة ماؤلت في حاجة إلى الموصيف والتأويخ وهذا المحث بها ناقسة، هذا بالأم من صدير دراسات كشيرة لأقواد متشرقين -اعتمدنا عليها في تعديف ماذة المسرح العربي في هذا القاموس.

وما نقدمه اليوم للقارئ هو حوف (أ) من القاموس المذي نرجو أن تكتمل أجزاؤه بطول معرض الكتاب في العام القادم، ونحن إذ علرح هذا الجزء منفصلا نقدمه كشرة استطلامية نرجو أن تنقق إزاهما رداً من القبارئ العربي، ولا يعني هذا أثنا منفياً من شكل القاموس أو نحوق مانته الإ ما يقيب أنه خطاً ولكننا



نطمع أن يزودنا القراء بما قد يقوتنا من معلومات عن المسرح العربي.

إن اختلاف الآراء النقدية أمر مسلم به، وقد حرصنا في خرير المادة على الحياد التام في إلبات الوقاع بالنسبة للمسرح العربي والعاملين به ولم نورد تقييما إلا ما أليته التاريخ.

وليس هذا قاموسا بالمنى الشاكع ولكنه في الحقيقة ذليل القارع إلى المسرح، ولم بنتا أن نسميه موسوعة لأنه ليس جاما والمداد التي المين بحارا المسرح المرابي والمسالم، المنالي بين دفتي كتاب واحداء وماتف كما هم واضح من مشقد كتاب واحداء وماتف كما هم واضح من مشقد من والمالمي بونوفوستى من من تشر دار أكسفورد يونوفوستى بيرس إلا وجدانا فيه عمير موسوعة تشعم تفاصيل المسرح العالمي للقارئ المريء، وقام بالترجمة تحت إشرائي منها تكاني حافظ على والإملاع من المناف على المجاهد المناف
أما شق المسرح العربي فقيام به منفردا باحث دعوب هو الأستاذ حميس أمري أو بغرب مو الأستاذ حميس عرض؛ قل صاملنا في مكانه لم يشرق أو بغرب مثلاً الماد يقد قلم يقلب بالمحص المادية المستقل المستحق صادة من حياة المستابي والخرجين المسرح العربي ليسستقي صادة من حياة المستابي والخرجين والمؤتمن وبالمادي ليستقل صادة من حياة المستابية والمؤتمن والخرجين والمؤتمن ينشون المسرح المعارمات، عمامية المقالمين بشتون المسرح ويجمع المعارمات،

وأخيراً، أكدت فاطمة موسى أن هذا القاموس اسيوفر في صورته النهائية بيليوجرافيا شاملة لمراجع المبحث في شفون المسر المنشورة بالعربية والمفات أجبهية، كما سيوفر من فهارس الأفراد وللوضوعات وغيرها من الملاحق ما يازم الباحث،



قراءة

والسبات أالشعر العربي وملحمة الساموين طاقة اللغة وتشكل المعنى التوجيه المعجز الشعر الصوفي رموز الحبوان الأنواع في تعارضها

الكتابة والتفكوك

شعرية المنين السعى إلى الانحاد

العودة إلى شوقى

بتابعات

وسيخل ومروض

ع عنسر سيد الشائي



جلة طبية معكمة

قراءة الشعر القديم





رئيس مجلس الإدارة: سميس سرهان رئيس التحسريس ، جسابر عصفور نائب رئيس التعرير ، هسدى وصفى الإغسراج الفيني ، سسين همودة مدير التعسريس ، حسازم شحاته ناطمة قنديل سكرتسسارية أمسال عسلاح

الأسمار في البلاد المربية:

• الاشتراكات من الداخل:

هن منة (أربعة أعداد) ٦٦٦ قرشا + مصاريف البريد ١٥٠ قرشاً، ترسل الاشتراكات بحوالة يريدية حكومية.

عن شه داریمه اهلناد) ۱۱

© الاشتراكات من اخطارج : من سنة لأربعة أعملك ٢٥ دولاراً للأفراد _ ٢٤ دولارا للهيئات. مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ. ما يعامل ٢ دولارات: (أمريكا وأوروبا ـ ٢٦ دولارا) .

قاکس ۲۰۲۱۳۰

السعر: ثلاثة جنيهات

ترسل الاشتراكات علي العنوان التالي :
 مجلة ٥ نصول ٤ الهيئة المصرية العامة الكتاب ــ شارح كورثيش النيل ــ بولاق ــ القامرة ج . م . ع .

الإعلائات : يتفق طبها مع إطرة الجلة أو مدويها المحمدين .

الكريت " " " " أرا دينار " السعومية ٣٠ بيال .. سوريا ١٣٣ لهرة المغرب ٧٥ درهم .. سلطنة عمان ٢٣٦ يوا .. المراق ٢ دينار - بناء (" من الهرة المجمورية ٥٠ " الملس .. الجمعهورية الجميدة ١٠٠ بيال .. الأوند (١٧ ديار - تعلق ٣٠ بيال خرة القدمي " محركة دولار ونوس ٥ دينار .. الإمارات ٢٧ درهم .. السوداد ١٧ جمهها .. الجراق ١٤ دينار ليها الارا دينار

قراءة الشعر القديم

ه في هذا العبدد

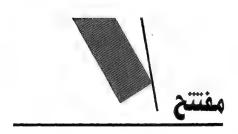
مفتـــح	رئيس الشسمسسرير	•
درامـــات		
- الشعر العربي وملحمية الساميين	أحمد كممال زكى	٧
 الليل والنهار في معلقة امرئ القيس 	محمد أحمد يريرى	11
 بعض ملامح معالجة الماطقة 		
في ديوان الأعشى	ك. دالجــــــــــــــــــــــــــــــــــــ	41
– قراءة في رائية عمر بن أبي ربيعة	عادل سليسان جسال	٤٥
– الرمز الفنى والجمعي والأسطوري		
في شعر ذي الرمة	حسنة فبسلاسميع	٥٧
– الفرزدق وإبليس	ســـــــــــــــــــــــــــــــــــــ	٨٤
– طاقة اللغة وتشكل المعنى		
في قصيدة الربيع لأبي تمام	حسبسالقسادر الرباعي	• •
~ التوجيه المعجز المسهر	سعود بن دخيل الرحيلي	٤١
- الشمر الصوفي بين مفهومي الانفصال		
والانخاد	وفسسيق سليطين	70
- الاسم والنعت:		
رموز الحيوان في الشعر العربي القديم	ياروسلاف ستيتكيفتش	٧٤

الإبع عشر الثاني العسدد الثاني



قراءة الشمر القديم

– الأنواع في تعارضها: النسيب والفخر	هـ. قــسان جلدر	4 . 5
- وظيفة البلاغة في الشعر العربي الوسيط	محمد مصطفى بدوى	317
• آفاق نقدية		
 مقهوم الكتابة عند چاك دريدا: 		
الكتابة والتفكيك	محمد على الكردى	440
• متابعات		
 البنية السردية في رواية «أتت منذ اليوم» 	عــبـــد الله إبراهيم	717
قراءة دلالية لــ (الهامشي)	أفشان القــــاسم	X£ A
- أمجد ناصره شعرية الحنين	فسخسرى مسالح	177
- السمى إلى الالخاد في االعاشق والمعشوق،	إدوار الخسسراط	***
 رسائل وعروض 		
_ محمليل سيميوطيقي لرواية واللجنة،	حبسدالج يسدطوسي	141
السحة المرشية	أدحان طاهر حساسة	AAY



يسمى هذا المعد إلى تقديم قرايات متنوعة لترانا الشعرى؛ من بداياته الجاهلية في مراحله العباسية. تقارب هذه القرامات الظواهر الإبداعية من زوايا مختلفة، حسب التوجهات المنهجية لأصحابها، متباينة تباين نقاط الانطلاق التي يبدأ منها كل باحث، لكن تشفق المقاربات جميما حول هدف واحد، هو تناول ترانا الشعرى القديم من موقع المساجلة لا التسليم، ومن منطق الاستكشاف لا التقديم، ومن طموح التعرف الذي يشكل بالحوار مع انتص وليس البده بالأحكام الجاهزة التي تخجب النص وقول دون تعرف، ولاتطاق وحدة الهدف من القطيمة المثالثة مع قراءات أخرى سابقة. إن المناهزة المناهزة المناهزة التي المناهج المحدة ليسمى إلى بعض قراءات المدديناً من القديم المالوف ليستخرج منه إمكانات واحدة. ومصفها الآخر يبدأ من المناهج المحدة ليسمى إلى أعلى المناهزة والإضافة الأي بله المناهزة والإضافة المناهزة عن أهماق تقلل في حاجة إلى الكشف، داخل المعرود.

هذه القصيدة القديمة التى وصفها القدماء بأنها ديوان العرب الجامع لمفاخرهم، ظلت تفرض البحث عن طرائق جديدة الاكتشافها وتلوقها والتعرف الكامل لما تطوى عليه. بدأ هذا التعرف بالنظر إلى القصيدة بوصفها عونا على فهم الماضيء، وتجسيدا للماكرته، وذلك في موازاة النظر إليها بوصفها عونا على فهم النص الديني. وكما حفظت الأجيال المتلاحقة كلمات ابن عباس عن الاستعانة بالشعر في فهم القرآن، الأن القرآن عربي، حفظت عده الأجيال أقوال ابن الأعرابي وأبي عمرو بن العاد عن القصيدة القديمة التي كانت تنزل صاحبها منزلة الأنبياء في الأم. وظلت عده القصيدة تلهم اللاحق كيفية متابعة السابق. وفي الوقت نفسه تدفع اللاحق إلى التمرد على السابق. ومن ناحية أخرى ظلت جميعة الأخمان بثراتها اللغوى، وتراكيها النظمية المتميزة، وتشد إليها ذائقة الباحين عن المتوقة وعقول الباحثين عن المعوقة الإبداعية.

ولا أحسب المنامل المعاصر يقع في الغلو لو ذهب إلى أن تناول القصيدة القديمة، في خلياتها المختلفة التي تبدأ من القصيدة الجاهلية وتنتهي بالقصيدة المتأخرة، هو ديوان الرحى اللغوى الأدبى عند العرب. ذلك لأن المقرل المتعاقبة التي درست هذه القصيدة، ويحثت فيها عن جوانب تاويخية وحضارية، نحوية وصرفية ودلالية، بلاغية وتقدية وجمالية، لم تتوقف قط، ولم تقتصر على عصر دون عصر، فقد ظلت القصيدة القديمة باعثة على التأمل المجدد فيها، حافزة على المبحث المتسوع في جوانبها وعلاقاتها. ولذلك كان تناولها، وسيظل، ديوانا للوعى العربي، حيث نتحدث عن هذا الوعي من زاوية قيمه اللغوية والجمالية والنفسية والروحية والعقلية في آن.

هل كانت مصادفة أن يقول أمين الخولي إن أول التجديد هو قتل القديم فهما ؟ هل كانت مصادفة أن تبدأ كل محاولات التجديد للنهجي في الدرس الأدبي بتجديد قراءة الشمر القديم ؟ موكد أن الأمر لايخلو من المصادفة، وأن الانتظالات من القديم هو أول الجديد، وأن التمرد علي تقاليد القراءة النابية لإنمائي قراءة التمي هو البداية المنهجية الذي يعد التمين القديم هو البداية المنهجية الذي يعدون في القدن الثالث المهجرة، من أولئك الذين يبعثون في الشعر عن الغريب والأخبار، وبحثه عن نوع جديد من المراصين يكشف في القصيدة عن قيمتها الأدبية، أهيال هن نظالات يجدل منها قصيدة، وبعد المجاحظ جاء عشرات غيرة، من عبدالقاهر الجرجاني إلى طه حسين، أجيال متعاقبة من المدارسين فالتعربة القديمة.

وكانت البداية الجديدة الراعدة في تناول هذه القصيدة هي نفسها البداية الجديدة للوعي المنهجي العربي الخدث. وكانت قراءة ما حسين الجسور وفي الشعر الجاهلي، و١٩٣٦ مومنا بالجديد الذي يظل في حاجة إلى إكسال، وكشفا عن أهمية الانقطاع عن الطراقق الجامدة في فهم النسوب إلى الماضي، ومنذ أن أصدر طه حسين كتابه الذي مثل الدنيا وإلناس، وكان فاشقة الرحمي المنهجي الخدث في صورته الواعدة، تعاقبت قراءات الشعر القديم، وتوعت المناهج، وتباينت الإجراءات لكن ظل المدنو واحدا باستمراه، وهو الكنف عن أفاق القصيدة القديمة التي تظل في حاجة إلى الكشف، كما تظل حلي الموارعة، الإعراءات المدن الإعراءات الجدد المناهج التي تظل في حاجة إلى الكشف،

لقد تعلمنا الدرس الأول المحدث من كتاب طه حسين وفي الشعر الجاهلي، الذي نحتفل بعد أشهر معدودة بمرور سبعين عاما على صدور طبعته الأولى. هذا الدرس هو رفض التقاليد الجامئة في القراوة، والمفامرة الجسورة التي تبدأ من فهم القديم، والتجريب الذائم الذي لايتردد في الإفادة من كل الإجراءات المنهجية والتقنيات النقدية، تطلعا إلى صهاغة رؤى ثرية للماضي.

حقا مرت في السنوات السبعين الماضية مياه كثيرة في الأنهار، واختفت أوشاب كثيرة، وتفرعت مجار وفروع لم تكن معروفة، واخترعت تقنيات تفضى إلى أبعاد ووعود جديدة. ولم نعد في حاجة إلى أن نتبنى حرفيا ما تبناه طه حسين في تناوله الشعر الجاهلي، ولكتنا نظل في حاجة إلى أن نناوع ما ناوأه من قوى تقليدية، لاترال تعمل على تكريس التقاليد الجاملة التي تخبب المستقبل، وفي حاجة إلى أن ندافع عن كل ما دافع عنه من قيم المستقبل التي يجب أن شحكم نظرتنا إلى ماضينا.

لقد أصدرت وفضول؟، قبل عشر سنوات تقريبا، عددا من أهدادها بعنوان وتراثنا الشمرى؛، قدمت فيه مجموعة من الدراسات حول الشعر العربي القديم. وها نحن، بعد هذه السنوات، نقدم عدداً جديداً يصل القديم بالجديد، ويتطلع إلى أن يضيف، إلى ما سبق أن صدر من قبل، ما يؤكد تواصل الرغبة في اكتشاف أفق القصيدة القديمة التي تظل في حاجة إلى مزيد من الكشف. ك

رئيس التحرير



مصطلح سامية Semitiam واحد من المصطلحات التي سيست فغامت في دلالاتها مجموعة حقائل من بينها تلك التي أسقطها إيشهورن وهو يقدم أسب غديد للسامية. فقي عام ١٧٨١، أحمان – وهو يستند إلى سفر التكرين فق التوراقد أن الساميين سلالات تتحدث لغة واحدة. وخلال القرف التاسع مضر وضمت تلك السلالات في مقابل الآرية ومزأ للتخلف المعلى أو التردى الحضارى، فنحجت من هنا مقرلة إيشهورن مثلما شجبت حون قصد – مقولة المؤرخين المسلمين المستندين إلى فكرة التوراة عن أن الساميين أولاد سام بن نوح أعطوا خير ما في الأرض، ووصل الله نسبهم بالأبياء وجعل لهم الرئامة والكتب\().

ولست أريد أن يضهم أحد من هذا الاستهلال أمى مع إيشهورت المستشرق التمسوى ولا مع متعصى القرن التاسع عشر، ولا كملك أقيم وزنا لما ورد في التوواة – فهو أساطير وتاريخ مدم – وإنما أريد أن يفهم حيى تقدير الدور أو الأدوار

* أستاذ النقد والأدب المقارد، كلية الآداب، جامعة عين شمس.

التى أتيطت يتلك السلالات؛ كنعانية أمورية كانت أو أكادية أو بايلية أو حتى صفوية أو معينية.

وفى يقينى _ دون أن أدرى كيف _ أن أرفك جميعا كانوا عرباً، ويضعل بين المبينيين منهم والفينية يين الكنعانيين، مثلاً، أعصر تاريخية لم تقطع ما بينهم من وشائج القربى وعلائق المكان.

ولقد أفزعي .. في هذا المقام .. أن تنفى التوراة لهوى في أنفس أصحابها عن تلك السلالات الكنعانية التي وجدت في أفريقيا من نسل حام على زعمها، مع أن التاريخ المحقق يسكتهم من قديم في إقليمهم للشرف على البحر المتوسط في الطرف الشمالي الغربي للجزيرة العربية، ويقرر أيضا أنهم عناصر نزحت من قلب نجد.

فإذا كان لابد أن نقول في هؤلاء كلمة التاريخ المن، تبدأ أولا فتطلق اسم العرب القلماء على تلك السلالات جميما حتى من خرجوا منها إلى أفريقيا وأطلق عليهم اصطلاح الحاميساميين Chamito-Semites . ويشرقف من هنا البعلل الدائر حول من يكون قاهر السومرين: أهم سكان

الجيال في ثجد، وقد سماهم حمزة الأصفهاني بالأرمان، أم الكنمانيون اللبين هم أرمان أيضا وترحوا إلى الغرب؟

إن السومريين أنفسهم يجيبون عن هذا السؤال، وذلك بتسمية من ألوهم وزاحموهم في أرضهم بالأموريين أي الضربيين، وأصورو عندهم تمنى الضرب، وإلى ذلك أضار كونتو(۲) Conteneau.

وعما ينبغي أن يؤخذ دليلا على مبلامة التسمية المقترحة هم أن همة من الباحثين كتولدكه وبارتون A.Batron في كتابه عن أصول اللغتين السامية والصاحبة ^(٢٧) يرود أن أفريقيا هي مهد الساميين، وذلك بناء على التشابه اللغوى الكبير بين السامية والحامية، ومن ثم لا يمكن تبرير أى اختلاف

ومن ناحية أخترى، ترى أن رحلة إبراهيم الخليل من حران إلى مكة عبوراً بمصر، وكذلك رحلة ذى القرنين والخضر، ثم رحلة الجرهمى اثناك، وأخيراً رحلة جلجاميش وقرطات الجماعية التى يحقظها النابيغ لقبائل إياد وخواعة وقضاعة، إنما كانت تم في إقليم يتم الخاطاب فيه بمهولة بين أهله كافة، وكانت شائدة فيهم ألهة وثنية واحدة قبل زمها من تراث هذا الشحب أو ذلك، بل قبل إنها أنت من وادى النيل فيما أتبتته كتابات بلورتارك وثني عليها في همرونا لرئيا أت من المرب القديم، المنشور على المهاب مواقع كتاب (اربخ القديم) المنشور على الهاب ال

ولا يشكل أية صموبة الانفاق على أن كلمة العرب
من حيث هي مصطلح متميز لم تظهر في التابخ إلا
حديثا نسبيا، وذلك لأول مرة على نقش للملك الأشورى
شلمنصر الثالث المتوفى سنة 318 قبل الميلاد، يذكر فيه
عملكة عربية يعكمها الملك جندبو، وفي عصسر خلف،
مناحيها مناحية كالمنافق من
Senacherib على
مناحية المنافق ولم يعد إلى عرشه إلا يعد أن أعلن
ولا مه في نبنوي للملك Asansadoo أسسر حسون بن
ساحيب الذي توفى سنة Asansadoo أسسر حسون بن

يل يبدو أن الملكين العربيين إنما كانا من البدو، حتى ليظن أن رسم لفظ «عربي، الذي اختلف العلماء في كيفية

النطق به ـــ هروب، هريسي، عربيو، عُرِيي،عُرُبي ــ إنما كان يدل على البداوة، وأيدت هذا البعد وحده التوراة^(٥).

ومع ذلك، فليس ما يضير إن جعلنا كل أولفك مراوفا أو قريناً لكلمة «عرب». فمن قبل أطلق التلمود كلمة «طي» الثي وردت في نصوص آرامية ــ Taiy, Tayayo خاصة يقبيلة طيخ فقط ـــ على العرب جميعاً ⁽⁷⁾.

__Y__

تلك مقدمة كان لابد منها...

وبرغم إدراكى أنى تجحت قليلاً في أن أجعل علاقتنا بالماضى يقينية ــ وبيدو أن هلا لا سبيل إلى ضمانه على طول الخط ــ فـالأسر الذى لا أشك فــيــه هو أن الذاكرة التاريخية يههما تشحد تظل قاصرة، وبخاصة إذا وضعت في قرالب واصطلاحات أربد بها أن تكون قاطمة أو جامعة مانعة، حى على ضوء توجه ما.

غير أبي، مع ذلك، تبهت دائما إلى وجود لغة واحدة بلهجات متعددة لم غافل طوال الفترة المشاة بين منتصف الألف الثالثة قبل الميلاد والقرون الميلادية الأولى أن تتخلص من واقعة أساسية وجدت في الإقليم بجانب حادثة الطوفان. أقسد بليلة الألس كتقمة من الله على القوم اللين بنوا برج بابل، فلما حتوا قضى الله أن يشتت شملهم وينسيهم لمنهم الأصلية، وكانت المريانية.

ولقد كان لأصحاب تلك الألسن شعر قبل البللة، وصار لهم شعر بعد غيولهم إلى مقارهم البديلة. وورد الأعبار في هذا الصدد شعراً لآمم، وهذا الشعر نقل إلينا بعربية القرآن التي ألهم إياها عاد وقصود وقوم إرم وهملاق وطسم وجديس⁽⁷⁷).

وروى أن يمرب بن قحطان هو أول من نقل إلينا هذا الشعر بعد الطرفان ــ وكان شاعراً يتقن السربانية ــ وتبين له يعد أن نظر في أول ما نظم من رفاء أنه سبح، فلما وزنه استقام شعراً دون أن يزيد فيه أو ينقص شيئا، فأجمع القوم على نظم الشعر وبألفاظ فصبحة شائعة بين كل القبائل، ولا ميما بعد أن وجعلوا لهم مجمعا عمومياه (٨٠).

وهناك رأى يوشك الإجماع عليه أن يكون تاما، وهو أن هنا الشعر عندما وصل إلى العرب المتأخرين كان موزعا بين ضربين من الشعراء:

شمراء البادية الذين تحول نظمهم إلى العناية بشعون معاشهم كاستمعال السماء وإثارة الحرب، ولقد خلص بعضه إلى كهنتهم برجزون به في الناس ترتيلا، وفي المارك يصبح هيجوما كلاميا قوامه السحر كي يظهروا على خصومهم!

وشعراء المدن الذين مثلوا فقة مختلفة عن فقة البدوء وكان هؤلاء يبدون دائمًا ما يدل على معرفتهم بالكتب القديمة ع وتتضمن موضوعات قصائدهم أساطير ومأثورات تاريخية ⁽¹²⁾.

مولاء _ في رأيى _ يقايا شعراء الملاحم القديمة التي كان يفلب عليها الطابع الدينى، ومن هذه الملاحم بخاصة ملحمة جلجاميش ، وعرف لهيد بن ربيعة بأنه آخر رجالات هذه الفقة، وظل يمثلك من تراث الأولين سحر اللمنة التي اعتاد أن يصبها على خصوصه، ولقد روى أنه في يوم فالور امجئر ويًا الهاجي القديم وألقى أمام التعمال أرجوزته التي عرض فيها بالربع بن زياد العبسى وأولها:

یارپ هیجا هی خیر من دعه^(۱۰)

كما كان من الفقة نفسها أولتك اللين عناهم أو عمرو بن الملاء في رواية للأصمعي تقرر أن الشعراء كانوا بعناية الأنبياء في قومهم، غير أنهم نزلوا عن تلك الرتبة عناما غولوا بالشعر عن غايته الدينية (11).

وليس ينبغى طينا أن تدورط فنطن أن الشعر قبل تلك المرحلة التي عاشها ليبد لم يكن موزها هذا التوزيع الذي أربًانه، ولمل تظرة إلى تراث الكنمائيين الذين عقدوا مع مصر علاقات قرية على مطالع الألف الثالثة قبل الميلاد، وعرفوا للكتابة المسمارية التي ظهرت بأكاد فيسا بعد.. تقول لعل الشرق إلى تراث هؤلاء تشفنا على النوعين، وإن لم ينفصلا الفصالهما عند العرب المتأخرين، فشعرهم الديني المتصال بالمتبوى الذي منت حكم دانيال وتقسيراته للرؤى، وقد عثر طبها نفر أقسيراته للرؤى، وقد عثر طبها نفر أقسيراته للرؤى، وقد عثر طبها نفر أسروية والمسوراته للرؤى، وقد عثر طبها نفر أسروية المسوراته للرؤى، وقد عثر طبها نفر أشارة إلى الاستروية المرازى، وقد عثر طبها نفر أشارة إلى الاستروية المرازية المؤدى، وقد عثر طبها نفر أشارة إلى الاستروية المؤدن المنازة إلى المسالة المؤدن المؤدن المنازة المؤدن المؤد

وتولى مؤخرا محمد عرنى عبدالرؤوف ترجمة نص وجد فى برديات فيلة المسرية خلال القرن الخامس قبل الميلاد. وهذا النص يمثل فن الشعر الآرامى فى تلك المرحلة، ووجد على قبر سيدة تخاطب به تابا عابدة أوزيرس، وهو: «مباركة تابا ابنة شمايى

> خادمة الإله أوزيريس التي لم تقمل شرا يأحد ولم تقل شيئا قييحا عن أحد أبدا مباركة هي أمام أوزيريس وتقبل الملاء من أوزيريس لتكن عابلته خادمتي وحتمت قدامت (لتكن تامة) (177).

وإذا كان ثم غناء آخر في هذا الشعر، فريما كان في تصرف ديرنبورج Josph Derenburg على وزنه المروضى الذي أيده فيه شورتمان Schlottmann ووصف بسأته نبرى، مكون من أربعة أسطر وركل سطر ذو معنى مستقل ومقسم إلى شطرين متساوى الطول، وتركت مسافة واضحة بين شطرى السطر الأولى ((۱۱))

ولكن هذا لا ينفى ... من ناحية أخرى .. وجود شعر مقطعى Syllabic غير منبور. ويقال إن منه الزامير التى تعنى من لفظها السرياني أنها تصاحب دائما بعزف آلات موسيقية، ويقال غير ذلك، ويخاصة أن بعضها نبرى عثر فى ثناياء على مادة نئرية مسجوعة.

فمن يحكم الحكم القاطع في هذا غير المتخصصين في إيشاع الساميات ومن تفرد بينهم - كمضارمر- في للوسيقي؟

1"

على أننا إذا ظللنا في هذا الشق من الوطن العسريي القديم بعد أن وقد عليه العبراتيون أو قوم موسى منهم - بوجه خاص _ نجد الظاهرة بعيتها، بالرغم من وجود أنواع أخرى مثل ظاهرة الحل نحو الحاجات اليومية؛ منها الموشايم -Mos شهر اللمن والتمويذات السحرية، وشعر الحرب

الذي وجد منه في التوراة قصيدة لموسى أو لأخته مربم بعد غرق فرعون، وقصيدة لدبيررا، وكذلك شعر القينة أو البكائية legy التي تنشدها الناتحان (١٤٥).

وفي معرض دراسته القيمة للغات السامية، ذكر حسن ظاظا .. بعد أن بين اختلاط أنواع الشعر العبرى بالأسطورة والدين والملاحم في التوواة .. أن البهود فقدوا أصول النخم الشعرى في عبرية الكتاب القلس(10) . ولعله تبه بطريقة أو بأخرى إلى أن التوراة .. أو بعض أسغارها على الأقل ... خليط من الشعر المطلق من القافية والنثر الفني المتوارث . واوا كان قد لاحظ أن ثمة قصصا فيه محسوبا على العبرية وهو ليس عبريا، كقصة أيوب، فقد أضاف باحث أخر أن تلك القصة بالمن يسيمة كنمانية (٢١٦)، مثلما بدأت أسطورة كارت

> لكرت ملك نعمن غلم إيل رفات بت

وتقسيره

لكارت الملك نعمان ولد إيل بيت ثمزقً^(١٧٧).

ولاحظت من جانبي أنها ـ أي الصوراة ـ عندما استخفمت كلمة يرم المهرية بمعني المركة والتاريخ والأنساب، لم تبعد عصا ذكر في أيام العرب لذى قبائل عندان وقصطان جميماً. ومن يطلع على ما أورده أير عبيدة معمر بن المثنى المتوفى سنة ٢٠٠٩ في أيام جديس، وداحس والغبراء، والبسوس، والوقيط، والمعققة، وحجر، ووحرات، وذى قار ـ وكلها لم يعرف مؤلفة المائاً _ يرى فضلا عن المعمر المقفى مزيجا من الأداء النثرى الشاعرى والأمثال والحكم متوازية الأشطار بهعن الأحاجى والألفاز، يجالب الموار الرشيق تعبير العبارات (الأرا).

ومع ذلك، فليست اللغة كل شع في حمليات التماثل، وإنما هناك أيضاء في هذه الأيام، التاريخ والطقوم والمورية، والمادات للربطة بالطوطمية حيناً والنسمية mainima حينا آخر ، يجانب السحر والنبوءة والتعاوية، وكم هاتل من أسماء الحصود والقصور والجبال والأفراس والأورية.

وبقدر ما يسمع به الفن من التوسع أو التخيل أو المزج بين الراقع والأسطورة، صيغت الأيام مثلما صيغت التوراة، ويقدم لها المرزباتي رواية نادرة تلل على ذلك، فعندما شرح جرير ينند بمن لم يشهد أحمد أيام يسطام بن قيس من مجافع عشيرة الفرزدق التميمية، وذلك أمام شيغ ممصر سقط شعر حاجبيه على عينيه، قال هذا المعمر كالمستنكر: ولا كلب والأجل ما شهلت، ولا كنا إلا سبعة فوارس من ملد المداربية.

وهنا أرجو أن أتبه إلى أن هذا التماثل الذي أقيمه بين التأليفين المبرى في التوراة والمربى في الأيام، لا يعني إطلاقا التطابق الكامل بين الشمرين المبرى والمربى، ولقد أراحنا أحد الباحين النحب في هذا الموضوع فقال:

درى أن تتخلى عن فكرة وجود وزن تضعيلى للبيت في الشعر العبرى، وأن نقرر أن قانون هذا الشعر يتحصر في نظام الفقرة وقانون التقابل والتوازى: (۲۱٪.

وجاء في قاموس الكتاب المقنس، وهو دائرة معارف عهرية: والشعر العبري لا يتقيد بالقاطع ولا بالقوافي، وإنما أهم ميزة فيه الموازنة والتطابق ونراهما واضحين في أنواعهما المختلفةه (۲۷۷ وهي المتدرج والتناقضي أي الذي فيه يتضح الفكر بالمناقضة والتركيبي التوافقي، والتقدمي أي الذي تتكرر فيه كلمات متميزة فيما ترتفي الفكرة بالتدريج وإن صوت الرب يحطم الأرزء يحطم الرب أنو لبنان (۲۲۷). أسا الذي تشكله فالقصص والدراما والوجهائيات والتهاديب (۲۲۵).

وكلها ينظمها مصطلح «شيره اأى شعر بمعنى الفناء والترنيم، ومنه شيرة أى القصيلة غير الموزونة، كما يقول حسن ظاظا.

فكم هي بميذة تلك الشيرة عن القصيدة الجاهلية المروفة بتقاليدها العروضية الصارمة، ولفتها المكثفة التي شههت بقصيد اللبن؛ أى المح السمين الذي يتقصد أي يتكسر لسمة .

لكن أيمكن أن نفرق في هذا الجس الأولى _ مهما يكن شكله _ بين ما هو مسجل في كتب العرب المتأخرين غمت مصطلح «أسطورة» وما هو يومي معين؟ لا نظن!

والآن، ماذا عن شعر الأكاديين والبابليين؟

يطبيعة الحال ستكون الإجابة يسيرة لسبب مهم هو أن التاريخ يقرر وصول العناصر الأصورية إلى الرافقين – حيث سومر غير السامية وأكاد السامية – وهناك فرضت هله العناصر نفسها سياسيا وثقافياً. وهذا يمنى أن اللغة في هلا الإقليم الشرقي – ويتفق على تسميتها بفرع الأكادية الشاملة لكل من البابلية والأصورية السورية والأشورية – كان لها شعرها النيرى الذي سبق أن رأيناه.

وبالتالى يبدو هذا الشعر محتويا على الوضوصات السابقة أى أغان دينية وحماسية وملاحم تخمل روح الشرق والغرب في شعال الجزيرة العربية. ومن أبرز الملاحم وفي الملا عندما أى الخليقة وملحمة خشار، وقبل ذلك ملحمة جلجاميش التي وجدت مكتوبة في التي عشر لوحا بمكتبة أشوريا نبيعل. ويقراءة مله لللحمة يتبين أن أسم جلجاميش الذى في ثبت ملوك سومر في الأسرة الثانية بمعد الطموفان — أي بعد اسم تموز قدومرزى» — صار بعلاً قومياً تتجد فيه كل ملحموحات الإنسان المظيم عند الباليين والأشروبين.

ويبدو من تخليلات المتخصصين لطبيعة مثل هذا الشعر أن البابليين كانوا:

اليودهرات الجرس المؤسيقى في ثنايا الألفاظ الحاصلة لمناصر الفكرة، مقسمة تقسيما كميا، الامامة لا من حسيث المفتظ، ولكن من حسيث المفتظ، ولكن من حسيث المضمون... ولا شك أنه كان هكال أو بصورة مقارية عند المرب الأوائل اللين عاصروا تلك الأم الآكاميين والمبريين و ولم يكتبوا شيها من تراتهم و (٢٦)

وعلى الرغم من أن صاحب هذا الرأى يجمل أسام البابلين عنصر العرب القدماء – أى لا يوحد بينهما كما نقسر – نراه يوافقنا على وجود تواصل فكرى فنى بين أولك وهؤلاء، وأن هذا السواصل بقدر ما ولد ما سمى

بأسباع الكهان عند الجاهلين فيما بعداء لم يصادر محوى الشعر القديم مطلقاء بنايل وجود البعد الملحمى في أيام المرب. ورغم التواقق لللحوظ في بنية كل من هذه الأيام الملاحم الأقدم منها، قضلا عن أن قطعاً كبيرة من تلك لللاحم الأقدم وتت ماذة التحدى التي واجه بها وسول الله علما المشالم التقدر بن الحارث، فجلجاميش على سبيل المشال ومنادرات صديقة أتكبدو ووقائع الطواق تتخلال في إطار ما يسميه القرآن بأخبار القرون الأولى، وهمايات في إطارها المربي المتأخون الأحاص من المعابد المتحدون الماش الموات المخلف المربود المتحدون الماشودة المحدودة ا

ولقد وقع الرسول عليه السلام فى حرج بالغ عندما أثنام النغير بن الحارث دعوته المناوئة على أساس أن الرسول استرفد كل أولفك ليقرئه الناس، فكأن قرآبه من قبيل تلك الأساطير ووقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهى تعلى عليه بكرة وأصيلاه ٢٢٦).

ظما دائت الدرب بالإسلام قبض على النضر، وأى الرسول إلا أن يقتله برغم استشفاعه، فقتل. لكنه لما سمع قبيلة ابته أو أخته وهى تبكيه رجلا من أبرز الرجال وتقول له أى للرسول:

ما كان ضرك لو مننت وربما

منّ الفتى وهو المغيظ المحنق

وقد فسر ابن جريج الأساطير هنا بأنها أشعار العرب وكسهائتهم بـ أى ديائتهم برجه هـام ... فـــسمـا بررده الطيسري(۲۹۰، وإن يظل لهــنا الاصطلاح بصد قرآني آخر توضعه تماماً الآية التي تقول الأوافادي قال لوالديه أن لكما أتسانتي أن أخرج وقد خلت القرون من قبلي وهما يستنينان الله: ويلك آمن ، إن وعد الله حق. فيقول: ما هذا إلا أساطير الأولين، (۲۰۰۵) يمعني قصص الأولين الخزافية.

والأمر؛ على أية حال، يعنى أن الرسول عليه السلام كان فيما يتعلق بقتيلة قد تأثر بالشعر الذي كان مسطوراً في صحف أيبها وأخيها بقدر ما تأثر بشعرها، فكأنه قد وضع يده على سر الفن الشعرى بما كان يتطوى عليه من قيم معرفية لا تختمل في نظر قومه ـ على الأقل ـ أية مصادرة لنسق حائهم!

ويهدو أن موقف النضر الذى كان أحد دهاة المصر وإمام أمثال لبيد وأمية بن أبي الصلت، كان قد انتهى إلى أنه حق كله ما يقرأه على النامى، وقد أشبهت صبياغته القرآن. فيكون الشعر عنده ضها فياً ليس أهم ما فيه الورن الضعيلى، ويحسبة المسجمات والتوازنات التي يتحكم فيها قدر من النير؛ لا ... وقارب بين موضوعهما وصياغتهما _ أى أمناطير الأولين وأى القرآن حتى لقد انعطف بالأذهان على ظن أن القرآن نوع من الشعر جديد يشبه في طريقته ذلك الشعر القديم؟(٢٠).

ولم يكن بكثير بمد ذلك أن نقرأ عند مرجليوت أن القرآن الذي جماوت صياخته أشبه يصياغة التوراة ـ وقد احتدت ملامح الكنمائية والبابلية الأشورية ـ هو أساس الشعر عند العرب، يقول:

دالأرجحية يجب أن نكون بجانب الافتراض القاتل بأن كلا من الشعر والتنر المسجوع هما مشتقان أصلا من القرآن، وأن تلك الجهود الأدبية التي سبقت القرآن كانت أقل فنا وليست أكث فئال ٢٠٠٠.

وإذ نتحفظ على هذا الشطط الفكرى في ضروء ما قدمناه، تعجب للباحث يقول في فقرة تالية ما يعنى تسليمه بوجود شعر قبلي من قبيل شعر الرعاة المرتبط بما وصفه بالجهود الأقل فناء وأخذ يتساءل قرب ختام بحثه: هل عاد نظم الشعر العربي ... بعد ظهور القرآن ... إلى الوراء، إلى الآثار البالغة في القدم، أو يكون متأخراً بعد القرآن؟ (٣٣).

تلك قضية هامشية على كل حال، وفي ظننا أن الشعر الجاهلي في صورته التي وصل بها إلينا حتى بعد إسقاط

المسلمين الرواد لمعظم ما يتصل بأساطير الأولين _ خوفًا من تأثيرها الأخاذ على الناس ـ ظل ذلك الشعر جزءاً أو حالقة من حلقات الأكادية والآرامية الفينيقية وحتى الصفوية واللحيانية والثمودية والقحفائية.

وما ورد بالصياغة الأديبة القرآنية من أشعار يعرب وعاد وذى القرنين والتبابعة فإنما جاء محوّرا وقد أعيدت صياغته مثلما كانت تماد صياغة الأشعار الداخلية للقبائل، وقد لحظ مرجليوت أن كشيراً من الشعر الجاهلي الذى ورد بالخط الحميرى كان بأسلوب القرآن، وما كان لبمضه صلاقة بالأساطير لم يكتب ـ لمجبه ـ يإحدى اللهجات العربية المجلية (٢٤).

ويدخل في ذلك ما نسبه للمرقش الأكبر أو لقيمية بن كاشرم السكوني، وهو مقبول عندنا مع أنه كتب في أصوله بالمستد، ولم يرفض مشلما واض نظيره الذى قاله ذو رعين الأصفر، أو الذى نقل من كتباب بالمستد عن كريب ذى مأذم إلى أهل تهامة وطوم، هو:

وعيلكم إذا جشمتموها

قرو الشامخات من الجال(٣٥)

فكل هذا شعر قديم معدلة صياغته ورفضه ابن سلام، لا على قاعدة الفثالة فحسب ـ فيما تتصور ـ ولكن أيضًا لأنه تضمن أسماء آلهة قديمة، وعادات نسخت، وحوادث لها صلة بأساطير طقوسية أشارت إلى يعضها شتى النقوش والخريشات.

ويبدو أن الصيافات المدلة كانت تتطلبها مجمعات العرب المتأخرين في أسواقهم . ذي الجماز مثلا .. وفي مكة كان يتحتم على الشمراء أن يجري نظمهم وفق الثقافة الشعرية المجمع عليها، وقد وأصبحت مثالا يحتذى من قبل الشعراه(٢٣٠).

وأكبر الطان أن الإصادة... وهي تقدوم على الريث والتشقيف... كانت هي البداية المودية بنظام النبر القديم والمؤسسة لنظام التضاعيل الجديد. وقد تكون أضائي الممل ورحلة الشاعر الطويلة مع جمله في البيداء... بعد اتساع وقعة

التصحر ... من العوامل التي يلورت الإيقاع فالوزة الموسيقى يوجه عام؛ الأمر الذي جمل الجاحظ يتساعل وهو يذكر المرب: ما الفرق بين أشمارهم وبين الكلام الذي تسميه الفرس والروم شمراً؟ (٢٧٧)

واستطراداً مع قضية الإعادة _ بكل هذا الثقل وبكل ما تشيره من جدل حول القول بثنائية اللغة عند الجاهليين المتأهمين _ نرى ابن النديم يفصل في الثنائية ليكون فصله دعما لرأينا في نشأة التقميلات بعد الثير . فيقول إن الشعر الفصيح _ هكذا أسماه _ لم يظهر إلا بعد الساع الكلام في ولد إسماعيل المنذائية (٢٧٨ والساع الكلام - في رأينا _ مسوغ ليدحش اللهجات، فرفضها علماء اللغة في النظم مثلما رفضوا اعتماد كل لهجة ليست لواحدة من فصحاء المتدال .

وعداراً في تضاوت دلالات بعض الألفاظ والأممال، وفي اعتلاف عمل بعض الأدوات كما النافية وكم الخبرية وإن النافية _ إن أحد خيراً من أحد إلا بكذا _ وليست للقترنة ولان، ومكذا.

ألسنا بحاجة _ والأمر كذلك _ إلى إعادة النظر في هذا الذى يرفضه ابن سلام ونفر من علمائنا الأولمين والآخرين؟

أما نحن، فتنصدور أنه جزء من تراتنا حتى وإن يكن منحولا أو موضوعاً. بل نحسب أنه يدهم الصلة بيننا وبين تلك الأشمار التي رضوا عنها، والأخرى التي تصلنا حضارياً بالميثوبية mythopocic وبليات الفيبية الفامضة، كالسحر والشماتية Shamanism أي عبادة الكهان من أمثال زهير بن جناب الكلبي، وحذيفة بن يدر، وهمرو بن لحى الذي كان له رئي يسيره في خواهة، وبعد استيلائه على الكمة غير راساعيل، ووسم طقوسا قد حرمتها جميع العرب (۱۳۳).

ولمل الاعتراف بالرفوض في هذه الحال ومد ذلك _ يصبح ما ينبغي أن نستمين به على فيهم أبطال القامين في مفامراتهم وطقوسهم بالرفم من لعنهم من قبل شيوخدا. وقد تعظم الحاجة إليه _ أى بالمرقوض - في توسير قراءتا التحليلية للسير الشعبية التي تميل إلى جملها ملاحم إسلامية، وذلك في مراحل مواجهتنا للغزة الخارجين وفي

إعادة تعليل منازل القبائل العربية على طول الساحة الإسلامية المترامية الأطراف.

0

ونصل الآن إلى المرحلة الأخيرة من يحتثناء وقل تشكلت أمامنا .. ولو على سبيل الترجيح العلمي .. صمورة للشعر في جزيرة العرب من حيث كونه جزيراً من التفكير الذي ساد تلك الجزيرة وأطرافها منذ أقدم العصور، وأنه بنأ نبرياً أو مقطعياً يترزعه البر وغير النبر في الأكادية والفينيقية الكنمانية، إلى البابلية الأشورية. وكانت مسجعات الكهان أحد تنظيماته، وصارت الأيام نهاية تطوره الفني بينيشه الملحمية التي ممحت لبعضه بغنائية بارزة.

ومن جانب آخر، وأينا ما انتهى منه إلينا وقد صبغ يعربهة القرآن الكريم قد توزع بين النوع الحضرى الذي تغلب عليه الكهانة والتعابيا، وأعبار القرون الأولى، والنوع المدرى الذي تناول قلبه النصراء وقائع الغارات وحجالب الرحات، وضعنوه أنشيد الاستقاء والحداء ويمحك قيس تشرر المؤتيم المعرى بما فيه من أيماد سحرية، ويمكن أن نراجع له نماذج في بعض أسفار التوراة (¹³⁾ ونماذج أخرى حصامية رأى جرونياوم أن يعشها من قيل الأفاني الشعبية ا وهي المقطعات القصيرة التي تناشقه بقيل الأفاني الشعبية المحالية المناسبة المعلى الرومان عام ۱۳۷۷ للمهالاد (¹³⁾، وترى نحن أن من السبهل قياسها يمثل قبول امرأة شهبت يوم

اإن تهزموا نعانق
 ونفرش النمارق
 أو تُهزموا نفارق
 فراق غير وامق،

ويمدو أن ذلك النشيد كان من المشهور المتواتر، حتى إن هند بنت عتبة هدرت به في يوم أحد بتغيير طفيف:

«إن تقبلوا نمائق
 ونقرش النمارق
 أو تديروا نفارق
 فراق غير وامق (٤٢٠).

کذلك نقيس بها قول حظلة بن املية: قـــد جــد گشـــياعكم فــجـــدكوا مـــــا علتى وأنا مـــــود جلـــد خلوا بنى شــيـــان فــاســتـــــدوا نفـــسى فــــاكم وأبى والجـــد⁽²⁷⁾

وقد أشار عبد يغوث بن الحارث بن صلاءة سيد ينى الحارث فى يوم الكلاب الشاتى بعد أن أسرته تيم وهمت يقتله إلى أناشيد الرعاة ذات الطقوس الأمطورية بقوله:(¹²³⁾

فإن تقسلونى تقتلوا بي سيسداً وإن تطلقسونى غسربونى بماليسا حقا عهاد اللات أن لست سامعا نشيد الرعاء المعربين المساليا

غیر أن بیتی این صلادة من قصیدة تم تضجها، وصاحبها قحطانی، وهناك تماذج أحرى من المقطمات والقصائد وجدت غیر ناضجة، حتی لیممب إخضاعها لأبحر الخلیل، منها مطولة عبید بن الأبرس «أقضر من أهله ملحوب»، وأبرزها نونیة سلمی بن ربیعة التی أوردها أبر تمام فی حماسته(۵۰) وأولها:

إن شـــــواء ونـشــــوة وخـــب، اليــازل الأمـــون

فهذه توشك أن تكون مسجمة وإن تظل مع ذلك بعيدة عن أشعار الرعاة، وبخاصة رعاة هذيل الذين ذكر بروكالمان أنهم اصطنموا دنمي أشمارهم لفة تختلف اختلافا بينا عن لفة التخاطب اليومية(٢٠).

وعلى ذكر بروكلمان، لابد أن ننوه برأيه القائل إن الشعر عند العرب قد ارتبط منذ نشأته الأولى بالدين (⁽²⁾) وإن الأدعن والتروية فيما يعد إلى موضوعات مستقلة (⁽¹⁾) وإن السحر الذي كان عاملا من عوامل الارتقاء بالبلاغة الجاهلية، هو نفسه الذي طور بعض الشعر إلى القصيدة الهجائية – بعد ضعف الإيمان بقو المعتربة السحرية – ثم صار الهجاء سلاحا مخيفا (⁽²⁾) ربما يدخل فيه الغض من شأن القبيلة . وقد أصيح النامي بوما بمكة وعلى دار الندوة مكتوب ما حط بيني عبد مناف

من قريش، لانصرافهم عن الجمد الذي تصنعه المعارك إلى الكتب المسطورة وعمل السماسرة المرتشين : الكتب المسطورة وعمل السماسير الهي قد عصيما عن المجمد الأسماطيسر ورشوة مثل ممارشي السفاسيسر وأكلهما اللحم يحتم لا خليط له وقولها رحلت عير، أأنت عير (٥٠)

والتماذج الأخرى من هذا وإليه، يطول بها البحث ويتشعب. غير أننا لا يد أن نكون قد انتهينا بها على نحو ما إلى التصاق نشأة الشعر في الجزيرة العربية بالدين، وأنه - أي الشعر علل يحمل ترسيات ميشويية حتى عصمر بزوغ الإسلام. فكان مقدساً، وتوضأ بعض العرب لبعض قصائدهم، وحيوا في بعضه الآخر آلهتهم وطوطمياتهم التي بما تقتضيه وحيوا في بعضه الآخر آلهتهم وطوطمياتهم التي بما تقتضيه بالماديات أوافهاديات (٢٠١)، وظلوا على اتخذا المغزال رمزأ للإلاهة. أي الشعمى - والشور الوحشى المتفاد والمكتملة قوته رمزاً للقمر، والمحروف أن الأخوريين جعلوا هذا الكوكب الميذراته)، وهو نفسه هبل الذي وجد في الكعية.

ولاعتداد الجاهليين بكل هذه القيم، رأى ابن فارس أن يمسترف بأنهم في تمسكهم بإرث آياتهم وفي لفساتهم وأدبهم ونساتكهم وقرايينهم، أحيوها بعد درسها، وإن صارت هيحمد الله وحسن توفيقه مرفوضةً عندناه (۵۲)، أي عند أهله للسلمين المتأخرين.

ويتمرض المسمودي لما جمع من أخيار القرون الأولى، فيذكر أنه يحكيها:

• على حسب ما وجدنا في كتب الإخبارين، وعلى حسب ما توجبه الشريمة والتسليم لها. وليس قصدنا من ذلك وصف أقاويل أصحاب القديم لأنهم – أى أصحاب الشريمة – يتكرون هذا ويمنونه (٤٥٠).

وقد أتكر هؤلاء ... قبلهم .. كل ما أقنام برهانا على قدمية الشعر، وانبرى لتصحيح فكرتهم أو لردها إلى أصولها

هدة دارسين متأخرين، ربما كان أكثرهم حماسة الراحل غيب محمد البهبيتي، وذلك في جزئي كتابه (المعلقة العربية الأولى)(٥٥).

يوكد هذا الباحث قامسية الشعر الجاهلي الأنه من وجهة نظره - صليل شعر مقدم وجد عند البابليين وغيرهم من العرب القدماء، ويرى أيضا أن تعليق قصائده بأستار الكمبة سبعات على دفعات وفق طقوس تبدأ في مكاظ وتبخيم في الحرم، إنما هو تقليد عند من خصوا بالشرف والمرفة، وبمن حمل الصحف والنهو والمزامير، وأودع شعرهم فكراً راقباً وصل إلى أراض لم تكتشف إلا في القرن التاسع عرراته،

والمتأمل في هذا كله لا يجد مبرراً لرفضه. بل لا يجد تعارضاً فيه مع ما يقرره عدة من المؤرخين الثقات، منهم أحمد سوسة الذى دأب على إرجاع تاريخ العرب إلى ما قبل بدانية عشر ألف سنة قبل الميلاد، كمى تتأسس الحضاوات الأكادية والبابلية والكنعانية وغيرها:

وفي مدة قصيرة نسبيا لا تجاوز ثلاثة آلاف سنة، في الفترة المعددة بين متصمف الألف الثالثة والقرن السادس قبل الميلادة(٥٧).

وأبرز ما في هذا التاريخ اعتراع الحروف الهجائية بلل الصور في الكتابة، واكتشفت تلك الحروف في سيناء حول المحروف في سيناء حول سنة ١٨٥٠ قبل المحاودة في المحاودة الفيئيقيين حول سنة ١٨٥٠ ق.م. إلى الإغريق المدين احتفاوا بتسميتها العربية الأنابيت. ويذكر بدائية الإلها، وقد عرف في الكنحسانيسة باسم إلى أو باسم الإله العلى Supreme في الكنفسانيسة باسم إلى أو باسم الإله العلى God ومصروف المصروف في ومصروف المحاودة التساسو في مصر كيمقوب إلى (٥٠).

وأما الشعر، فيمكن أن تلل المقارنة فيه بين ملحمة جلجاميش ــ وهي عند البهبيتي قصة ذي القرنين صيغت شمراً مقدماً _ وأيام العرب التي صارت في الإسلام سيراً ضبية، على قيمة أن يظل العربي صائع ملاحم بقدر ما هو صائع لجائه اليومية نشيداً للحصاد والقطاف، وشعيرة للمطر والعاصلة، وطقماً أو قرباناً للعوت.

غير أن الأيام إذا جمعناها من الشتات، سهل علينا أن غيد لها عدة وحلات قليلة متماسكة. فحروب غطفان وعامر إذا تلاحمت قيها أيام داحس والفيراء وأقرن والنسار وذى غيب وأعيار – وبعض هذه هامشى – شكلت ملحمة ضيخمة لأحداث قرن من الزمان تقريراً، أولها معركة البردان (٢٥١) وبمرور السنين يتلاقى الأجداد بالأحفاد، ويتحول خلالها الأصدقاء إلى أضاء والحلو إلى مر وهكذا.

ويتسرب من البردان أشخاص إلى أيام أخرى، فعجر يطله ــ مشلا ــ يشترك فى يوم مسحلان، ولما أنجب اينه الحارث نشأه ملكاً على العرب، فأنجب هذا ملوكاً كان يعضهم من مثيرى يوم الكلاب الأول ويوم حجر الذى شهد نهاية امرئ القيس.

وثمة ملحمة أخرى قوامها اللوى والغدير والظعينة والكديد وبرزة والفيفاء وذات الأثل والحوزتان الأول والثاني.

وثاثثة قوامها نعف قشارة والغبيط وطلحات حومل وفو طلوح ويوم الزيرين، وأخرها ... باستشناء يوم ذى قدار وهو ملحمة مستقلة ... حروب الفجار وحروب الأوس والخزرج، وكل منها مجموعة من أيام صغيرة. قبر أثنا لا نقفة فيها ما يربطها بالملحمة الكبرى، جلجاميش التى عكست فيحما عكسته الرغبة في البقاء والإصرار على التصدى للظلم، وذلك بلغة بها مشابه من عربيتنا الحاضرة، وبها .. تقريباً ... تكلم إيراهم الخليل ثم ابنه إسماعيل، وقهم عنه المجرهميون في مكة.

ولقد كان غضب الجاهليين على الفرس استحراراً لغضب الأكاديين والأموريين على الصيغة السومرية للفرس، وقد تعلقت بها لغة غرية.

وكمانت أيام بزاعة والترويج وأضم ونحوها رد فعل للخصومة التى استعرت بين العرب والروم، والبون شاسع بين لغة أولئك ولغة العرب^{(٢٦}).

وفی کل هذه الممارك شجد ظاهرة تؤكد الوحدة التى نوهنا بها فى الأيام، ونعنى تمسك الفروّخ المرقية بجد واحد، قد يكون بفيض بن ريث مثلاً أو مرة بن فعل بن ضيبان أو حارثة بن ثملية العامري. وتجتمع من ناحية أخرى إما على

تأمين مقارهم، وإما التحرك في الجزيرة من أجل اعتيار مقار أخرى بديلة. وفي الحالين يمرز أبطال مأمويون يغريهم بالموت والنفى الكهنة والرؤساء المطاعون أو القدر النافذ حكمه أبداً، منهم المهلهل وامرؤ القيس وابن صلاءة وعنترة.

ولسنا ندرى بمقاييس شكرى عياد أين يوضع هؤلاء وأمثالهم في كتابه (البطل في الأدب والأساطير) ، وإن كنا نراهم موضوعيين، وتدل صورهم الشعرية على أنهم يستعدون صفاتهم من قيم الشرف المربى. وأهمها الجرأة وقد تبلغ حد التهور – وكرم النفس والمفة والوفاء – لأهلهم بـ حتى آخر قطرة من دماتهم.

ولعله لم يفب هنا أنه كسان لهدؤلاء الأبطال وجدود متحقق عثلما وجد جلجاديش قاضياً أميراً أو ملكاً جوالاً جاء بأخبار الأولين(١٦١) وكان له من الشأنير في رعيته-بمد مماته – ما خلد حياته قصعاً جانية بطولية وأسطورية. وصار لمعنى نسله امتداد في شعر غير شعر الملحمة، ومنهم أنمركار ملك أوروك وثاني من حكموا سومر بعد الطوفان.

وإذا كان من الممكن أن تجسعل هذين أول التسايخ الأمطوري في منطقة الهلال الخصيب، فيمكن أيسناً جعل الأمطوري في الأيام لطسم وجنديس ولدى قسطان في المسامة حيث المحادث عند المحادث عند المحادث عندات المحدد المحدد الأورى أول ملوك قصاحة بالحيدة، وكان عاقلاً حكماً كجلجاميش، والأخبار تؤكد أنه عاصره عمد المردى القرين، وورث ملك ابتته الزياء أو المحرة الزياء كما اسم ذى القرين، وورث ملك ابته الزياء أو المحرة الزياء كما

وأما النهائية فلمموع، سوى ذى قار عند الجاهليين. وفيما يموت جلجاميش يأسا بعد أن ابتلمت المحية نبتة الخلد التى كانت معه، وكان أوتونفستم قد أخيره بأن الآلهة قرروا سرا إفناء البشر(٦٣)، مضى عجيهه ذكراه ولا يأفل أفول الهلال.

وللموت أيضاً وُجد أبطال الأيام، وفوق قيورهم وفي حمى المقدس منهم ... أنشدت أجمل قصائد الرثاء ا

ثم تبقى ملحوظة أخورة؛ هى أن معظم أيام العرب كان لقبائل حميرية وأن معظم أبطالها كانوا من حمير، وكانوا

شعراء أيضاً . والغرب أن الملوك السلين خسرجوا من الأيـام ــ لسبب أو لأعر ... ولا سيما ثيم الأوسط الذي كان له نشأة أسطورية وأهـمـال خارقة، كـان لهم شعر غزير، وصيـفت حياتهم شعراً.

على أن ما يعنينا هو أن نذكر أن الملاحم إذا كانت قد وجدت في شمال جزيرة العرب، فإن الأيام في جملتها .. كانت شمالية البدء والازدهار، والشمراء الذين أبرزهم غلبت عليهم الحمديرة، وقد طالما نبه إليها في حيوات كثير من الشمراء المعروفين.

وهذا يطبيمة الحال لا يمنع وجود أبطال من المدنانية، غير أن اللافت أن هؤلاء كنان وجودهم في الأيام أوسع وأفرى. ومن ثم، لا تعجب عندما نقول إن أزيع معلقات من سبع معروقة وجدت في الأيام، ومع هذه الأربع وجدت يطولات أخرى قد تكون علقت أو علق بعضها وإن لم ينهه إلى التعلق أحدة وبما لاقترائها بأسباب الوثية، وهذه جرَّ من تصدى لها من أمثال ابن الكلي، وندم من اشتغل بها فتاب عنها مثلما فعل أبو عمرو بن العلاء وخلف الأحمر الذى أو أن يتوارى زهادة حتى لا تبدقي فيه بقية من م

فهل كمان ذلك ما أثار نلينو وهو يكتب عن الشمر الجاهلي فيماًل: أين بقيته ؟

ونسأل نحن من بمده: ولماذا هو لحمير سغالباً وفي شمال الجزيرة، وما وجد منه في قلب الجزيرة واليمامة إنما كان لكندة ومنها أعظم شاعر جاهلي؟

وأما البقية فقليلة حفظها كتاب هذيل الكنانية، فيما ضاعت كتب القبائل الأخرى مع أنها دواين العرب ومجلاتهم التى فيها علمهم وحكمتهم، ولو وصلتنا لوصانا وعلم وشعر كثيره، كما قال أبو عمرو بن العلاء⁽¹⁰).

فهل آن الأوان لنقرر _ في حاتمة بحثنا ـ أن ضمياع معظم الشعر الجاهلي إنما ضاع لإهمال العلماء رواية الأيام، ولقصر نشاطهم على الأعبار التي لا يواجهون بها توجهات أواب التفسير والحديث والفقه؟

هذا في رأينا واجب...

لكن الواجب أيضاً أن نقرر أن ما استُل من شعر الأيام وأجيز استنساخه أو روايته، أفقد إطاره الملحمي الذي كان سمة الأعمال الأدبية القديمة في كل جزيرة العرب. وقد بدا لنا في الشكل الغنائي المشوب بالقص والغالب على شعراء الجاهلية المتأخرين، وذكرنا من قبل أن هؤلاء هم الذين طوروا الشعر في الجزيرة وأودعوه قيما موسيقية قوامها

التفعيلة، وذلك بعد انساع رقعة التصحر وكثرة تنقل الشعراء في البيناء التي أحسوا إيقاعها وإيقاع رواحلهم الرتيب والمستمر فيها إلى ما لا نهاية.

هكفا كانت مسيرة الشعر في جزيرة العرب، وتلك كاتت خطواتها منذ بنأ في أحضان الكنعانية والبابلية والحميرية.

الهوا مش،

- ١_ واجع المسعودي في كتابه أخبار الزمان ط بيروث سنة ١٩٨٣ ص ص ٨ ، ٨٦٠ ١٠٢ .
- راجع كتابه بالفرنسية حصارة أشور وبابل Civilisation d'assur et de Babyione في أكثر من موضع. Semitic and Hamitic Origins, London 1934
- إحماد سوسة: حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصورة ط. وزارة الإعلام العراقية، السلسلة الإعلامية رتم ٧٩، ص ١٥٠ ، .
 - ه _ تحميا ١٩٠٢ ، إرمها ٢٥: ٢٠ إشميا ٢٠: ٢٠ وانظر أيضاً لجواد على تاريخ العرب قبل الإسلام ط. بغداد سنة ١٩٥١ ، ١، ١٦٩ .
 - ٣ _ حضارة العرب ومراحل تطورها ص ٥٩ .
 - ٧ _ أخيار الزمان ٤ .
- ٨ _ راجم مادة دشعرة في دائرة معارف المستالي ، ط. المرقة يبروت، ١، ٤٧٤ وما يعدها، وكذلك شرح قصيدة نشوان الحميري في مساولة حسمير وأقبال البعن ص) ٤ ، ٢ ، ٢ ، ١ وفي ص 14 أن حدير بن سبأ بن يعرب هو صاحب أول مرثية قبلت في العرب .
 - ٩ _ راجع أيضا مادة وشعرة في دائرة المعارف الإصلامية ١٣ بـ٢٠٥ وما بعدها (مصورة عن تسخة طهرانه) .
 - ١٠ ... أمالي المرتضى ط. دار الكتاب العربي يبيروت ١٩٩٧ ءُ ١٩١١ ، ١٩١١ ، 11 ... أبو هاشم الرازي ، كتاب الزينة 1: 90 .
 - ١٢ _ بدايات الفعر العربي بين الكم والكيف ، ط. الناشي بمصر ١٩٧٦ ، ص ١٥ ، واللي في النظر الأول هو أيس .
 - ١٣ _ بنايات الغمر العربي ، ص١٣ . ١٤ ... الساميون وتعاتهم ٢٠ . ٨٨ . ط. المصرى بالإسكندية ١٩٧١ ، والتكوين ٨ ، والخروج ١٥، والقضاة ٥ .
 - ١٥ _ الساميون ولغاتهم ٩٠ .
 - ١٦ _أبوب ١٤١ . ١٧ _ يمكن مراجعة أسطورة كارت ملك صيدون في ملاحم وأساطير من الأدب السامي ١٨٥ لأتيس فريحة، ط. النهار بيروت ١٩٧٩ .
 - 14 ـ ذكر موسكاتي في الحمصارات السامية ٨٢ أن الملكية الأدبية في الشرق الأدنى القديم كانت معدومة .
 - ١٩ ٥ ـ من النماذج الدالة على ذلك واقعة جليمة الأبرش وقصير والزياء ومعارك عاحس والغراء .
 - ٢٠ .. الموضح ، ط. السلقية ١٣٤٣ ، ص ١٧٥ .
 - ٣٦ _ محمد القصاص: الشعر العيرى ، ط. الأنجلو، دون تاريخ ، ص ٣٢ ، ٢٢ .. ط. بيروت (السادسة) سنة ١٩٨١ مادة دشعره، ص - ١١٥،١١٥.
- ٧٢ _ المزامير ٢٩، هـ ومثال التناقضي في الأمثال ١٠؛ ١ والابن الحكيم يسر أباه ولابن الغبي يحزن أمه، وفي سقر متى بالعهد الجاميد ٨٠ ٢٠ الشمالب أوجرة، ولطيور
- السماء أوكار، أما ابن الإنسان فليس له ابن يسئد رأسه، . ٢٤ ـ أغنية موسى ومريم بعد عبور بني إسرائيل البحر الأحمر، منظومة على إيقاعات الرقص (عروج ١٥: ١- ٢١) ومن التهليب كلمات يعقوب قبيل وقاته وتتخذ
- تموذجا للشمر السامي. ويشيه سقر أورب الدراماء وفي سقر القضاة وقدر من الشعرين القصصي والدراس.
 - ٢٥ _ بخلاف الروب الذي توصف به لغة النثر (مادة تصد في أسان العوب) .
 - ٢٦ .. الساميون ولقاتهم، ص ١٨٠ . ٢٧ ـ الفرقان، آية ٥ .
 - ٢٨ ــ السيرة ، بتحقيق السقا وغيره، القاهرة ١٩٥٥ ، ٣:٣ . أ.
 - ٢٩ ... التقسير الكبير ، ط. بولاق ١٨ : ١٢٧ .

```
۳۰ ـــ الأحقاف، آية ۱۷ .
۲۱ ـــ ججب محمد المجمعة : المحلقة العربية الأولى ء ط. هز الشفاة بالمار البيشاء ۱۹۸۱ ، ۱ : ۲۰ .
۲۷ ــ أميول الشعر العربي ، بترجمة يحمى الجبوري، ط. مؤسسة الرسالة سنة ۱۹۷۸ ، ص ۲۰ ، ۸۲ ، ۸۲ .
۲۳ ــ المباري من ۲۷ .
```

٣٤ ـ شمه ١٩٧٨ . ٣٥ ـ الشعر والشعراء ١٣٨١، الأغاني ١٣٧٠، ١١١ ، ١٢٥ ، ١٦٥ ، وسالة الغامران ٣٥٥ ، نشوان الحميري في ملوك حمير وأقبال اليعن ١٨٣ ، ١٨٣ ، صقة جزيرة الدرب للهمداني ٣٧١ علا والإكبار ك في مواضع عنة يتفتر مم مأكوره رهب بن منه في التيمان ٣٧٣ ، وفي هذا فلوضع بالذات تقرأ قسيدة من هذا

```
التوع لشعر بوحش بن فاشر النعج .
٣٦ ـ. نفسه ص ٨١ .
٣٧ ــ الميان واقعين ، بصطيق السنتوبي ١ : ٢٩٥ (الخائية) .
```

۳۸ ـ. المهرمت، ص ۵ .

٣٩. منام الكلي: كتاب الأسنام ، مكتبة النهضة المسرة (دورا تاريخ) من من ١٦٠ ، ٢٠ . - منام الكلي: كتاب الأسنام ، مكتبة النهضة المسرة (دورا تاريخ) من من ١٩٠٠ .

ع ... طبي سيل أنشال سفر المعد ٢١ آيات ١٧ وما بعدها، وظل لهذه الرقي التسائم ذكر حتى اكتسال أسباب القصيدة الجاهلية، ومن قبيل ذلك قول سلمه بن المراسب الأصاري،
 المرتب الأصاري،

```
ومسقد في قبالاندها التسميم
واجع أيضًا المُفطيّات يتحقيق شاكر وهارواه ط. ييروت عن نسخة صفرت في ماير ١٩٤٧ ، ص ٤٠ .
```

٤١ ـ هوامنات في الأدب العربي ١٣٤ . ٤٢ ـ راجع تاريخ الطبري ٢٠ - ١٤٠٠ و كتاب أيام العرب في الجاهلية ضمد جاد نارلي وآخرين ٣١ ، ط. دار الفكر (دون تاريخ) .

27 _ أيام العرب في الجاهلية : 11 ص 71، مؤد أي تو أداد من السلاح، و دوأتاه عثراً دوآسنه .

22 ـ المُعضليات ١٩٧٧، وللمزب هو التعمي بإيامه، والثنالي جمع مثلية ما تتج يعضها ويقي يعضها .

۵۵ ... يشرح التبريزى ۸۳:۳ . ٤٦ ... تاريخ الشعوب الإسلامية ۲۱:۳۲ .

۲۱ ــ تاریخ اشعوب الإسلامیه ۲۲:۱ ۶۷ ــ انسایل ۲۰:۱ .

٨٤ ـُـ تاريخ الأدب المربي ١ : ٤٢ .

19 .. كاريخ الشعوب الإسلامية ١ : ٣١ .

٥٠ ــ طبقات قحول الشعراء ١٩٦٠ / ١٩٧ والسقامير جميع مقسير وهو السمسار .
 ١٥ ــ بطبيعة الحال ظلوا يقسمون بالأصنام، وقد روى أن الشلو لما صمع بموت زيد ين هدى بالشام وأراد أهل الحيرة أصلة توقد . قال الاء واللات والعزى لا يؤخذ فا

كان في يد زيد نفروق الأطروق قمع العبرة، يكني به من القلة .

٥٢ ـــ راجع الغايغة العربي القدم بترجمة فواد حسنين على ٢١٣ وما يمدها، ط. القاهرة ١٩٥٨ ـ ٥٣ ـ ١٩٥٨ ـ ٣٤ ـ ١٩٥٨ . ٥٣ ــ الصاحبي من ص ١٠ ٤٤ ، السيوطي في المؤهس ، ط. الحلبي سنة ١٩٥٨ ، ٢ : ٣٤٠ .

٤ صـ مروج اللعب ٢ ، ٧٥ ، ٧٦ .

00 ــ ط. دار الثقافة بالدار البيضاء عام ١٩٨١ .

٥١ ــ الملقة العربية الأولى ٢٠٠١، ٢٧، ٢٥، ١٥ . ٤٨٠٤٠ .

. ٥٧ - حضارة العرب ومراحل تطورها غير العصور ، ط. وزارة الإعلام بالعراق، السلسلة الإعلامية رقم ٧٩، ص ص ٢٤ . ٢٢ .

۵۰ ــ حضارة العرب، ص ۱۸۵ - ۱۸۲ - ۱۸۷ - ۱۸۷ . ۵۹ ــ لحجر آكل المرار من كنفة على زياد بن الهبولة من قضاعة وكان ملكا من ملوك الشلم، وأما حجر فقد قتل في الحرب زوجه هندا لحياتها إياه وذلك يأن باطها

، حسير: من سرتر من منحسي زود بن مهيونه من مساحه و عاصده من طريق مشم، وما حجر عبد على بعرب ويجه عند سهيدي په وست به رسيد : احرسن ثم رکتهها قطبها! - 1 - بند الباحث از كلد أن تلك المارك – وكان مماهما اشعر ولكهانة وأصدال المظام – تلفت اقصا في ملحمة جلمانها بن من حيث كفت شمراً بعرض ذكل

ا من المستخدم المناطقة المناط

٦٢ .. ملوك حمير وأليال الهمزء من ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٤ .

 ٦٣ - تطرف نعتا أورو فضمتم إلى حكامة الطوفان فني أفزوعت عندار وراحت تبكي على نسلها في الأرش والآلية بيكون سمها - إيلامي يكولينيشها - وبعد أن هيض للاه أمر إطلق فسكن أورو فقستم بعيانا في مصب الأعهار .

٦٤ ــ طيقات النحويين واللغويين، ١٧٩ .

٦٥ .. طبقات الفحول ٢٣ ط، المارف ١٩٥٧ .



تتوزع معلقة امرئ القيس، كما هو معروف، على ستة عطابات (٢٠ متعاقبة، هي الوقوف على الطلال، والحديث عن النساء فيمما يعدل المشاورة على الطلال، والحديث عن يعقبها مقارنة بين معاناة الشاهر ومعاناة الذئب، ثم وصف الغرس، وبنهي الشاعر قصيلته يحديث البرق والسيل، ومن العراقات بين هذه الموضوعات التي تبدو شديلة الاختلاف عن يعضدها وبعض، وذلك من خدال النظر فيحما بين التفاصيل التي يسوقها الشاعر في تضاعيف كلامه عن كل موضوع، من تناظرات أو تدايهات، تضع أجتبا على الوشاعة عن من تطاهر عن تضاعيف كلامه عن كل موضوع، من تناظرات أو تدايهات، تضع أجتبا على الوشائح،

قسم اللفة العربية، آداب القاعرة، قرع بنى سويف.

الباطنة بين موضوعات القصيدة، التي تبدو للوهلة الأولى منبتة الصلة عن بعضها وبعض.

وليست هذه الهاولة الأولى من نوعها، فهناك على الأقل دراستان سابقتان لكمال أبو ديب وعندان حيدر، حاولت كل منهما تحليل مطقة امرئ القيس غليلاً بنويا بهدف البحث عن الصلات الباطنية بين موضوعات القصيدة، أى النظر في البنية السطمية للقصيدة من أجل اكتشاف بنيتها العميةة ⁽⁷⁷)

بة السطيعة للتصيدة من أجل اكتشاف بيتها المعيقة "ا يفتتع امرة القيس معلقته بيكاته الشهور على الطلل: قضا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل فتوضع فالقراة لم يعف رسمها لا لسجتها من جنوب وشماً ترى يعسر الآرام في عسرمسائها وقب عاقها كاأته حب فلفل كافي غساة البين يوم محسلوا

رقسوف بها صحبی علی مطیهم یقسسولون لا تهلك أسی و شهسمل وإن شسفسائی عسسرة مسهسراقسة

فسهل عند رسم دارس من مسعسول(٤)

يثير المكان المقفر أشجان الشاعر فيبكي مرتين، مرة في قوله القفا نبك؛ وأخرى في قوله اوإن شفائي عبرة مهراقة، إن فياب الحياة من المكان الذي أصبح مسكنا للوحوش، بعد أن كان عامراً بالحبيبة آهلاً بساكنيه من البشر، هو الذي حفز الشاعر إلى البكاء. لكن النص، مع ذلك، لا يستسلم للقنوط والحزن، ولا يستسلم لمعنى الموت، أو الدمار، الذي يثيره رؤية المكان الخالي من البشر، وقد سكنته الوحوش. تتجلى مقاومة النص لمعنى الموت عن طريق الإشارة إلى دحب الفلقل، حين شب الشاعربه بعر الآرام. إن حب القلقل ويعبر عن رغبة لا شعورية _ غالباً _ في إنبات حياة جديدة عني الله الله الله الله أن النص أشار مرة أخرى إلى الحب في المقارنة بين حال الشاعر، عند وقوفه باكيا، ورجل يجنى الحنظلة ايتقفها يظفره ليستخرج منها حبهاه(٦) كما يشرح لنا الزوزنيّ. تسيطر، إذن، الفكرة التي يوحي بها الحبّ على تفكير الشاعر. إن استنبات الحياة يهم الشاعر الأنه وسيلته في مقاومة الإحساس بالنمار أو الموت الذي يوحى يه المكان المهجور. يؤازر حب الحنظل، إذن، حب الفلفل في تزكية معنى مقاومة الموت. ولا يفوتنا هنا أن النص يشير إلى رجل فينقف، رجل يبدل جهدا في سبيل استخراج حبة الحنظل. ومن المهم أيضا أن نلتفت إلى أن الرجل يحاول استخراج حبة الحنظل دغداة البين؛ ، أي أن لحظة البحث عن الحياة متمثلة في حبة الحظل تلتيس بلحظة الموت متمثلة في مفارقة المحبوبة للمكان وغويله، من ثم، إلى مرتع للوحشة والدمار. يقول الزوزني تعليقا على ذكر الحنظل: ٥ كأتي عند سمرات الحي يوم رحيلهم ناقف حنظل، يريد وقفت بعد رحيلهم في حيرة وقفة جاني الحنظلة.... بيد أن هذه الحيرة لا تستلزم أن يكون هذا الحائر بمشابة من يجنى حب الحنظل، كما أن وقوف الشاعر غداة البين لا يلزم أن يكون الدى سمرات الحي، . إنما استلزم هذه التقصيلات توجه النص عن ميل إلى الإيحاء بمعنى الحياة المتجددة. تتأزر بعض

ويتخد مسعنى مجدد الحياة مظهراً أخر في ذكر والعرصات، يقول الزوزى وسميت ساحة الدار عرصة لأن الصيان يعرصون فيها أى يلعبون ويمرحون (⁽⁾، في الطقرلة التى ترتبط بكلمة العرصات، إشارة غير خافية إلى معنى نضارة الحياة ونموها.

في القدمة الطللية للمعلقة موقف عام ينطوى على تناقض؛ فالمكان الذي خلا من ساكنيه وأصبح بالتالي شديد الإيحاء بمعنى الوحشة والمدم، هذا المكان الموحش نفسه يجسده النص وبحيث يثير معاني الحياة والنمو والتجدد بصور مختلفة. كما ينطوي موقف الشاعر من الرسوم على تناقض آمر؛ إذ يشير إليها في مبتدأ كلامه قاتلاً: ولم يعف رسمها، لكنه ينهى حديثه عن الأطلال متساللاً: و فهل عند رسم دارس من معول ٩٤، نما يعني أن الرسوم قانية، بينما هي في أول كلامه باقية. ويتخذ هذا التناقض مظهرا أسلوبيا آخر في إضافة النداة إلى البين في قول الشاعر وكأني غداة البين، لأن البين، وهو معنى سلبي، يضاف إلى الغداة أو النهار، وقد ارتبط الليل والنهار في هذه القصيدة، على وجه الخصوص، بالمعاني السلبية والإيجابية على التوالي، كما سيتبين فيما بعد. من هنا، كانت إضافة الغداة إلى البين منطوية على تناقض آخر. يضاف إلى ذلك كله أن التناقض تمشل حسيا أيضاً فيما يشبه إقامة صراع بين دجنوب، و دشمال، إذ تأتى إحداهما لتطمس الرسوم وتدمر المكان، فتأتى الأخرى من الجهة للعاكسة لتظهر الرسوم وتبقى عليها.

نستطيع، على هذا، أن نؤوّل بكاء الشاعر بأنه بكاء من تنازعته الأضداد، على حد تعبير لطفى عبد البديم(٨٠)، فالأنا

التى تعلوى عليها القصيفة محرقة بين الواقع الشمشل في الرسوم الدارسة والمكان المرحش من جهة، والحلم المتمثل في الآرام والسمرات والعرصات وحب الفاقل والحظل من جهة أعرى. إن حزن الشاهر ناجم عن إحساس ناضج نبيل بالمفارقة الماساية بين الواقع والعلم.

بعد أن يقرخ الشاعر من الحديث عن الأطلال يبدأ في الموضوع التمال مع ما يسمى الغزل. ولتن كانت المرأة هي الموضوع المنتسرك بين خطابي الأطلال والفنزا، قان الجاورة بينهما كانجارة بين الحضور والفناب، تقيب المرأة في وقوف امرئ التيس على الطلا من جهمة الواقع ومن جهة الخيال على السواء. إلها، في هذه الحالة، أنه بكان ميتافزيقي يفتقله الشاعر؛ في رأته لا يعينه. ينحصر وجود المرأة عندللة في كلمة وجيبه في قول الشاعر وقف نبك من ذكري حبيبه المراقب وجودا فيزيقيا معصوباً، أن في الغزل، فإن المراقب وجودا فيزيقيا محصوباً، في الغزل، يبن الشاعر وهي تصديقها، أولا عن طريق تسميتها، فهي المراقب معينها، فهي المراقب مدورة المراقب، مرة أخرى:

كسداً بك من أم الحسويرث قسيلها وجسارتهسسا أم الرياب بمأسل إذا قسامسات تضرع المسك منهسما تسسم العسبا جناءت بريا القسرنفل

في هذين البيتين يضع الوجود الشعرى للمرأة بعمني الأمومة والجمال. لقد اختار الشاعر أن يذكر امرأتين، لا امرأة واحدة، كما اختار أن يعينهما في المرتين عن طريق الكنية، لا الاسم، كأنه يهد أن يردّد كلمة وأبوء محاولا، على هذا، أن يقتنص معنى الأمومة في الكنية، وترتبط هذه الأمومة بمعنى الجمال الذي جمله الشاعر في المسك والقرنفل وريح الهمباء بللك تؤول المرأة إلى واتحة طبية تتضوع من المسك والقرنفل، ثم تأتى ربح الهمبا غتضمر الكون بهذا الطبيء، وتلفه به، ومن المهم ألا نفصل بين معنى الأمومة ومعنى المرحة ومعنى الأمومة ومعنى المرحال لكي نفهم غيرية امرئ القيس فهما صحيحاء فالخير المجملل لكي نفهم غيرية امرئ القيس فهما صحيحاء فالخير

والجمال وجهان لكائن شعرى واحد. إن مذه الطريقة في النهم تشرح لنا لماذا بكى الشاعر حين افتقد أم الرباب وأم الحويرث:

قبقناضت دمنوع العين متى صبيناية على التحر حتى بل دمني منصملي

إن يكاه امرك القيس، وإن كان تمبيرا عن الأسمى الافتقاد أم الرباب وأم الحويرت، أشرب إلى النهمة تج منه إلى الحزن الخالص، لأنه اقترن بانتقاد الخير والجمال الللين جسدهما النص في للرألين. من هنا نفسهم هذه المضالاة في وصف

الخالص؛ لأنه انترن بانتقاد الخير والجمال اللين جسدهما النص في المراتين. من هنا نفسهم هذه المضالاة في وصف النموع التي فاضت حتى بأت محمل الشاعر. إنه بكاه مهم، ذو دلالة، لأنه ارتبط بافتقاد وجود بأسره، وجود حافل بالخير والجمال.

وينهمى أن نلاحظ أن الغزل، وإن كان موضوعا يحدث من خيلاله النص نوعا من الانفراج للموقف المشوتر الذي أثارته المقدمة الطللية، فإنه لا يزال يتحمل في بدايته بمعنى الأسى. كأن الغزل في بدايته استمرار أو صدى لمعنى المشاعر التي عملها موضوع الأطلال. بيد أن النص بعد ذلك أبحد في إشباع المعانى الإيجابية والمطامة من الدلالات السلميية. يأخذ النص، بعبارة أعرى، في توليد دلالات ترتبط بحب الفائل أكثر نما ترتبط بالبكاء على المنازل المهجورة الموحشة.

بعد أن قاضت عين امرئ القيس بالنموع حتى بل دمعه محمله، بدأ في تذكر المرأة مرة أخرى، ولكن على نحو يكاد يخلو خلوا تاما من الأسى:

ألا رب يوم لك منهن صسالح
ولا سهسما يوم بنارة جلجل
بهرم عقرت للمسازى مطيستى
فيرا عجبا من كورها المتحمل
فظل المسازى يرتمين بلحسمها
وشحم كهاب، الدمقم المفتل
ويوم دخلت الخسار خسار عنيسزة

تقبول وقد منال الغينيط بنا منعنا صقيرت بعينري يا امراً القيس فناتزل

فسقلت لهسا سيسرى وأرخى زمسامسه

ولا تبـــمـــديني من جناك المملل

تفيض هذه الأبيات بالشعور بالبهجة والخلو من الهيموم؛
كما تكتف من الإحساس بالامتلاء بالحياة، وهو إحساس
تمثل نصبيا على تحو حسى في هذه الناقة التي قاض خيرها
وعفاؤها، حتى إن الشاعر يتمجب قائلا: ففيا عجبا من
كورها المتحمل، لقد عقر الشاعر ناقته للعلمي ماخوط
برغية قهية في المطاء، فطاوعته الناقة في إرضاء هذا الداقع.
برغية قهية في المطاء، فطاوعته الناقة في إرضاء هذا الداقع.
حين يشير النص إلى أن لحم الناقة وشحمها فاضاء حتى إن
المذارى وحن يلمبن به. والإحساس بالوفرة والعطاء المذير
المغاقهما إحساس بالجمال؛ لأن شحم الناقة يشتبه في الرقية
الشعية بقوب أبيض نفيس تهلت أطراقه. ولا نسى في هذا
السهاق أن النص بهباض المدمقس في إثارة الإحساس بالطهير
والنقاء، فضلا عن الإحساس بالحمال، الموقية هي الرقية

أما موقف هنيرة الذي يبدو فيه نوع من التمنع أو الكف عن العطاء، فهو أقرب إلى اللهو والعبث، وهو في حقيقة الأمر استمرار لحالة اللعب، ولعل الإشارة إلى القصة التي تضاف إلى يوم دارة جلجل نما يفيد في هذا الموضع. بعد أن يقر أمرة القيس واحلته ونحرها:

وجمعت الإماه الحلب وجعلن يشوين اللحم إلى أن شبعن، وكانت معه وكوة فيها خمر، فسقاهن منها، فلما ارتخلن قسمن أمتمته، فيقى هو حون واصلة، فقال لمتيزة، يا ابنة الكرام، لابد لك من أن هسمليني، وألحت عليها صواحبها أن هيمله على مقدم هودجها، فحملت، فجعل يدخل وأسه في الهودج يقبلها وبشعها (٧).

ومن المهم في هذه الأبيات قول الشاعر مخاطبا عنيزة: «ولا تبعديني من جناك الملل». ففي هذا التعبير جعل النص

والمشيقة بمنزلة الشجرة، وجعل ما نال من عناقها وتقبيلها وشمها بمنزلة الثمرة، إن الخيال الشعرى الخلاق يعمل المرأة إلى مصدر للخير والخصب، بحيث يصير تعلق الشاعر بها وعشقه إياها، تعلقا بمعانى توليد الحياة والشعر^(۱۱) ، إن تولد الثمر عن الشجر، أو بالأحرى دولادة الشجر للثمر، هي التي حفزت الشاعر إلى أن يقول عقب ذلك:

فبمثلك حبلي قند طرقت ومرضعنا

وتحستى شمقمها لم يحسول

اشتبهت المرأة في مخيلة الشاعر بشجرة يسمى إلى جنى الممارها، مما قاده من حيث يدرى أو من حيث لا يدرى، إلى تقيق هذه المصورة وجملها واقما معاينا ملموسا، فألت الشجرة المشمرة إلى امرأة حيلى وأخرى مرضع، كما ألت الشعر ألى طفل وذى تمالم محول، ولا يصح في مثل هذا الشعر أن يلهينا لمنى الظاهر، الذى يبدر موخلا في الحسية عن الدلالة الرمزية ألتى يتوجه عنها النص، لأن هذه الدلالة هي التي تضع أيدينا على الملاقة بين وجوه التعبير المتنافة، هدادلالة عي التي تكثف أننا الملاقة بين تول الشاعر ولا تبدين عن الساعر ولا المنافق، وما ذكره عن الحيلى والمرضع وذى التصاهر، إن الشاعر الجاهلي، في الخالب، لا يبلغ هلل المناصية والمادية الإنفى لحظات توهج بعض الممائي، المواطنة وهج بعض الممائي، المواطنة.

لكن أحدا لا يملك، مع ذلك، أن ينكر أن امرأ القيس من الناحية الواقعية المباشرة يفتخر بشدة أسره للنساء، وكيف أنه يغلبهن على أمرهن فلا يملكن له دفعا، لكن هل كانت هذه الإشارات المتماقية إلى مجال دلالي بمينه، أخمى مجال المحمل والرضاعة والأمومة والطفولة، هي السبيل الوحيد إلى التبير عن المنى الواقعى المباشر؟ يبطن الموقف الواقعي، إذان، موقفا ميتافيزيةيا، حيث تستفرق والأناه الشمرية فيما يشبه خلما طاليا.

إن الشبقية لا تفسر الخصوصيات التعبيرية التي اختار النص أن يجسد رؤيته من خلالها. والشبقية، على كل حال،

معنى مبدلول لأى قارعا ولا يؤدى إلى الربط بين تفاصيل القصيدة من للماني للطروحة في المد القصيدة من للماني للطروحة في الطروحة في الطروحة المنافئة بمرافقة المرافقة المرافقة المرافقة المرافقة القصل من ناحية المجاهلة الشعرى من ناحجة سيافها، عن الفكير في معنى المخدوبة وتجدد المحياة. وعلينا ألا ننسى أن الشاعر معنى في ميتا المخدوبة وتجدد الحياة. وعلينا ألا ننسى أن الشاعر معنى في ميتا المتلامي عن طريق الشكر أم المحرود، وأم الرباب، ثم أحمد هذا الإحساس بالأسومة يتعمد شيئا فشياً!

يقول الزوزني في شرحه البيت الأخير:

وإذا ما يكي من خلف المرضع، انصرفت إليه ينصفها الأعلى فأرضعته وأرضته، وتحتى نصفها الأسفل لم مخوله عنى، وصف غاية ميلها إليه وكفها به، حيث لم يشغلها عن مرامه ما يشغل الأمهات عن كل شيه(١٦٠٠).

لكندا نقول إن عشق امرئ القيس للمرأة هو عشق للأمومة بمعناها الروحي. ولو أراد الشاعر أن يقرر، حقاء مدى كلف المرأة به لكان جديراً أن يقبل إن شغفها به شغلها عن رضيمها فلم تلتقت إلى بكاته، لكن النص أصر على أن ترضع المرأة طفالها، ويبدو أن هذا الإصرار لقت نظر الشارح، فقال إن المرأة أرضمت الطفل «وأرضته» . المرأة في الوعي الشعرى كائن روحاتي معطاء يمنح المتعة واللذة، من باب العطاء، ويمنح في الوقت نفسه الخصوبة ويجدد الحياة. وليس بخاف أن الشبق يكتسب، من جراء ارتباطه بإرضاع الوليد، بعدا آخر؛ لأن النص لا يفسمل بين لحظة الشبق ولحظة الرضاعة، بل ينسجهما معا يحيث لا يتأتى القصل بينهما. إن الشبق والرضاعة يلقى كل منهما بظله على الأخر. ولعله لهذا كان انقسام المرأة إلى شقين: «انصرفت له بشق و يحتى شقها لم يحول، تعبيرا عن معنى الكائن الواحد الذي يمنح شيئين في لحظة واحدة. [والحق أن جانب المحاكاة في هذا البيت ضعيف جداء لأنه من الوجهة الواقعية يصعب مصور امرأة تمارس المتعة الجسدية وترضع طفلها في آن . حقيقة الأمر أن هذا الموقف اللامعقول يدل دلالة واضحة على أن الشاعر كان بسبيل عجسيد معنى رمزى. أي أن الموقف كله

له طبيعة رمزية واضحة. إنه يشبه ما يحطث في الأحلام حين تجتمع أشباء ومواقف يستحيل أن تجتمع في الواقع، والحق أن الشعر الجاهلي زاخر بمثل هذه المواقف اللامعقولة، أو العبية. وحين يصادف قارئ الشعر الجاهلي مثل هذه المواقف فعليه أن ينيم فيها النظر، لأنها في الفائب تنطوى على دلالات معورية قد تكون مقانح مهمة لفهم المرامي المهيدة للتصوص!

قبل المضى فى غليل غزل امرئ القيس، مجدد الإشارة إلى أن تأريل كلام الشاعر فى قوله الا بصمينى عن جناك الملأه وفى ذكره الديلى والمرضع والفقل ذى التمائم، تم على هندى من المنى الرمري لعب الفلفل، الذى أشبار مصطفى تنصف إلى أهميته، وعلى هدى من إشارة النص إلى حب الحنظل، إن الإشارة إلى الشجر المشر تشهه الإشارة إلى تحب الحنظل، إن الإشارة إلى الشجر المشر تشهه الإشارة فكرة الحياة فى المستقبل، فاليعنين من أمه كالحية من النبات، كما أن الشوة من الشجرة بمثابة الطفل من أمه.

والحق أن كثيرا من صور التمبير التي هول عليها التص قيما يسمى وصف النساء يعد مظاهر مخلفة للمحنى الرمزى لحب الفلفل ، وغم أن الأمر يبدو على خلاف ذلك من ناحية للمنى المباشر ؛ إذ لا يبدو للوطة الأولى أن ثمة علاقة بين تشبيه بعر الآرام بحب الفلفل أو تشبيه الشاعر لنفسه برجل يجى حبة الحظل ووصف جمال المرأة.

يبدأ الشاعر وصفه لجمال المرأة بقوله:

ويستفسنة خسدر لا يرام خسيساؤها

تمشمت من لهمو يهما غميمر ممعجل

إن الملاقة، على المستوى الرمزى، بين البيضة وحب الغلقل أو حب الحنظل، ظاهرة في ضورة قراوتنا السابقة، فالبيضة من الطاق فليضات وكالحمل من المرأة، ففيها جميما يشمر النص فكرة الأجنة التي تبشر بالحياة في المستقبل. الحبة هي جنين الشجرة، وكذلك البيضة فهي جنين المائر. إن سيطرة على المكال إلى المناز على تفكير الشاعر هي التي يعقد، على الأرجع، إلى أن يعود للربط من أخرى بين جمياً للمرأة إخرى بين جمياً للمرأة البيضة، فقول:

كسبكر المقساناة البسيساض بصسفسرة

فسنلغا نميسر الماء خسيسر الحلل

لقد قال الشارح في تفسير البيت الذي ذكر فيه امرؤ القيس البيضة في المرة الأولى: «والنساء يشبهن بالبيض من ثلاثة أوجه، أحدها بالصحة والسلامة عن العلمث... والثاني في الصيانة والستر لأن الطائر يصون بيضه ويحتضنه، والثالث في صيفاء اللون ونقبائه (١٣) . والواقع أننا تصفق مع هذا التوجيه لتشبيه المرأة بالبيضة، بشرط ألا ينظر إلى معاتى الصيانة والاحتضان والصفاء نظرة حسية، فالأحرى أن نمدها تمبيراً عن حاجات روحية. وذكر الشاعر للبيضة في المرة الثانية تعزيز لهذه الدلالات التي أشار إليها الشارح ولكن من خلال إضافة تفصيلات جنيدة، من مثل الكلام عن الماء الطاهر الذي لم يمسسه بشر (١٤) . وقكرة الطهر عبر عنها الزوزني تعبيرا مباشرا حين ذكر االسلامة عن الطمشه. كما أن قول الشاعر: دخذاها نمير الماء غير الحلل، يشي برغبة الشاعر في أن يكون الصفاء والطهر بمثابة غذاء للمرأة، أي بمثابة عناصر تدخل في تركيبها. يريد النص أن تنصهر الدلالة على الطهر والصفاء في المرأة. إن هذه الرغبة في صهر وجود المرأة مع هذه الدلالات يظهر في استخدام الشاعر لكلمة اللقاناته وهي الخلط. إن الاختالاط بين الأبيض والأصفر ينتج لونا ليس هو البياض الخالص، كما أنه ليس الصفار الخالص. كذلك يراد بالمرأة أن تستحيل إلى كائن لا نستطيم أن نميّز في وجوده الشعري بين جسده ومعنى الصفاء والعلُّهر. ولا نسى في هذا السياق أن كلمة دبكره لتأزر مع معنى الصفاء، كما أنها تذكرنا بالعذارى اللالى ذكرهن الشاعر مرتين، في قوله دويوم عقرت للمذارى مطيئي، وفي قوله «فظل العذاري يرتمين...». كما أن المرأة كما ذكر الشاعر ابيضة خدرا فهي لا تختلط بغيرها، إنها مصونة دصافية، غير دمحللة.

إن المعنى الروحى للصفاء والطهر يبرره أيضا قول الشاعر في وصفه للمرأة قرب نهاية الغزل:

تضىء الظلام بالعسشساء كسأتهسا

منارة محسى راهب مستسيستل

يرتبط دنوره المرأة هاهنا بالمشاعر الدينية التي يغيرها ذكر الراهب. كمما أن تبسل الراهب، أى انقطاعه هن مخالطة الأعرين، يمكن أن يلقى الضوء على حرص الشاعر على أن يذكر أن المرأة دبيضة خدره وأنها تشتبه في رؤيته بماء غير محلل. إن وصف المرأة بالطهس والصفاء، إذن يمكن أن يفهم على وجهه الصحيح إذا وبطناه بالراهب.

إن هذا التوجيه لغزل امرئ القيس يشرح للقارئ معنى قوله:

عجاوزت أحراسا إليسها ومسعشرا

على حراصا لو يسرون مسقمتاي إذا منا الشريا في السمناء تمرّضت

تعبرض أثناء الوشباح المقسصل

في هذا الشعر تلتيس لحظة مماينة المرأة بلحظة التطلع إلى السماء والكواكب. يتطلع الشاعره إذن، إلى امرأة لا ينفك وجودها الشعرى عن السماء والغريا. ومن هناء نقيهم لماذا لا يتحاوزة المقبات والخاطر. لا يتحرس الشاعر نفسه للهلاك، والماذا ويتجاوزة المقبات والخاطر. لا يتحمل الكوني، حين ينبيه الشاعر التماع الذي في السماء بالتماع الجواهر في الوشاح، يضفى هذا التشبيه على الجمال الكوني بعنا إرسانيا، وإنقال نفسه، يضفى بعدا للمنارع، والثينا تأخذ وصد كونيا على جمال الرأة، يقول الشارع، والثينا تأخذ وصد المرأة المتوضحة، إن السماء لا ينفصل في الوعى الشعرى عن جمال المرأة، بل وايتبى، به. تعلى الشاعر بالمرأة وحرصه عليها هو حرص على الاتصال بالسماء.

على هذا، لم تكن إنسارة النص إلى طهير المرأة وصفاء لونها مجرد وصف للمشاهدة الحسية لجحال المرأة، بقدر ما كانت مشاهدة روحية يخالطها تطلع إلى السماء والثريا، بجسيد جمال المرأة في معلقة امرئ القيس يتداخل مع ججسيد معنى الصفاء والطهر. ومن هذا قوله:

يقسول الزوزي في حسارة دالة؛ إن العسقل في قبوله

دممقرلة يعنى والإلة العبداً والنفس وفيرهماه (۱٬۰۰۰ ويقول

بقيدا إن دمسلوما براق اللون متاكل الصفاء كتاكلو المراقه ،

إن هذا المرح يقسر لنا المنا يكثر الشعبراء من وصف المرأة
البياض: دمهقهفة بيضاء، في اللون الأبين يانحس الشاعر
البياض: دمهقى القامر أو الخلو من «اللفت» كما قال الزوزي.

يهد الشاعر أن يثبت خلوص المرأة من الشوائب عن طريق

الإنبات مرة، وعن طريق النفى مرة أشرى حين قال: وغير
مضاضة، بريد الشاعر أن يجمل من المرأة مثالا للجمالا
الخطص الذي لا يعتروه نقص:

وجيبناد كنجيبناد الرثم ليس بضاحش

إذا هي تطبيب تسبيه ولا يمحطل

والرثم، هو مرة أخرى، والطنى الأبيض الخالص البياض». عطوس اللون الأبيض في هذا الطبى يؤازره نفى أى شائبة قد تشوب جمال المرأة. لذلك، فإن جيدها دليس بفاحش»، «ولا بمعطل». وسوف يقول الشاهر بعد ذلك إن بنان الخبوبة «غير ششن»، نافيا كل ما يمكن أن يمكر صفاء جمال المرأة.

و أن تأمل الشاعر في جممال المرأة يتداخل ممه تأمل في صفائاً من المرافق المنافق و خلال تثبيت هذا الشاعل المنافق
هصبرت بضمنى دومنة فنشبمنايلتها

على هضـــيم الكشع ريا الخلخل(١٦)

يشرح الزوزني هذا البيت قائلا: وشبهها بشجرة الدوم، وشبه فرانيتها بغصنين وجعل ما نال منها كالشعر الذي يعتنى من الشجرة (١٧٠) . من الملاحظ أن هذا الشرح يشبه شرحه السابق لقول الشاعرة ولا تبديني عن جناك للملل، . ولا عيجب في فرلك، إذ إن الشاعر في الحالتين يعبر عن فكرة المرأة مانحة الخصب، أو المرأة والشعرة، منيم الخير والطهير والجمال، غير أتنا نلاحظ أن البيت الشابي أكثر إيفالاً في اللمج بين وجود المرأة الشعرى ومخى الخصوبة والعلاء، حيث جيل النص تصور المرأة ملتبسا بتصور شجرة الدوم.

يشور هذا البيت إلى ذؤايتى المرأة ورأسها وكشحها ومخلفاها، ثم يقرن ذلك كله بشجرة الدوم كأن الشاعر يعيد خاق جسد المرأة مازجا فيه صورة الشجرة المشعرة. إن التمايل الذي يشير إليه البيت يصدق على جسد المرأة كما يصدق على تمايل الأضصان. ويمضى النص فى تكشيف الإحساس بالجمال والخير من خلال ما يسمى وصف المرأة. يقول امرؤ القيس عن جمال عيون محيوبته وخدودها:

إن جمال عيني الهبوية في هذا البيت يقترن يظبية مطفلة؛ أي ذات أطفال ترعاهم، مما يعنى أن اقتناص لحظة الجمال هو اقتناص لمعاتى الأمومة والطفولة في الوقت نفسه. أي أن الأمومة والطفولة، وما توحيان به من معانى الخصب والرعاية وعجد الحياة، لا تنقصلان في الوعي الشعرى عن بث معنى الجمال، يقول الزوزلي في شرح هذا البيث إن المرأة حين تعرض بوجهها فتظهر في إعراضها خدا أسيلاء وتستقبلنا بعين مثل عيون ظباء وجرة... اللواتي لهن أطفال، ، ثم يقول، وهو ما يعنينا في هذا السياق: (وخصهن لنظرهن إلى أولادمن بالعلف والشفقة، وهي أحسن حيونا في تلك الحال منهن في سائر الأحوال؛ (١٨٠ . هناك، إذن، رغبة في التناص لحظة خاصة من لحظات الجمال، لحظة ينصهر فيها الجمال بمعاتى الشفقة والعطف والرعاية، مشاهدة الجمال عندئذ مشاهدة لمنى الخير. في مثل هذا الشعر محاولة لإذابة الحدود بين الإحساس بالجمال والإحساس بالخيرء لأنهما معا يتجسدان في عيني الظبية الجميلة المشفقة على صغارها. بمبارة أخرى، فإن إدراك الجمال شعريا هو إدراك للخير، كما أن إدراك الخير إدراك للجمال،

ومن اللاقت للنظر أن جمسال المرأة يذكر في المهت الشعرى الواحد، ثم يتني عليه النص عن طرق النشبيه بفكرة الخير. ظهر ذلك في الأبيات السابقة كما يظهر في قول الشاعر:

وفسرع يزين المتن أسسود فساحم

إن وصف غزارة شعر المرأة الجميل الفاحم السواد يقرن بغزارة ما تتجه التخلة من قمرء عما يمبر عن فكرة اتصهار معنى الجمال ومعنى الخصوبية والعطاء الوفير. ويلفت النظر في هذا البيت أن الفرع، وإن كان تسمية لشعر المرأة، يوحى بغرع الأشجار، وبما يعني مرة أخرى أن المرأة والشجرة المشرة ينعمهران في وعى الشاعر. إن وفرة عطاء النخلة لا تنفصل عن وفرة عطاء المرأة، وقمل هذا المعنى هو الذى سفقر الشاعر إلى الاستغراق في وصف خزارة شعر المرأة بعد هذا البيت

غيدالره مسستستسزرات إلى العسلا

تضلُّ العسقساص في مستنى ومسرسل لا يستطيع قارئ هذا البيت أن يذود عن عقله فكرة أن شمر المرأة الدير وبيت، من رأسها كمما يتبت الشعر من النخلة، نما يذكرنا بها حاوله النص قبل ذلك من مزج بين تصور المرأة الجميلة وتصور شجرة الذور.

إن هذه القدرة عل الإنبات ومنح الخصب تتجاوب أيضاً مع قول الشاعر:

وكسفح لطيف كسالجديل مسخسسر وسساق كسأتهسوب السسقى المللل وقوله:

وتمطو برخص خسيسر شيئن كسأته أسحل أسحل

وكلام الزوزني في شرحه للبيت الأول يننى عن التعليق، فهو يقول إن ساق هذه المرأة ويحكي في صفاء لونه أنابيب بردى بين نخل قد ذللت بكثرة الحمل فأظلت أغصاتها هذا المبردى... وشبه صفاء لون ساقها ببردى بين نخيل تظله أهمسانها، وإنما شعرط ذلك ليكون أصفى لونا وأتلى رونقا، (۱۱) . في هذا البيت عجتم معانى الخصب والجمال

وبلتمس الشاعر في البيت الثاني ما ألح عليه فيما سبق من إلبات معنى الإنبات وإنتاج الحياة، حين يجعل أنامل المرأة

والصفاء، كما هو واضح من شرح الزوزني.

الجميلة مشتبهة بالمساويك المأخوذة من الإسحل، وهو شبعر معين، وحين جعل هذه الأنامل أيضا مشتبهة بأساريع، وهي معين، وربي دود يوجد في مكان معين هو ظبى (وقد تبدو الإشارة إلى اللهود مجافية للذوق الحديث، لكن الشاعر معنى في هذه الإشارة يفكرة تخلق الحياة في صورها المختلفة، والربط بين هذه هذه الفكرة وجمال المرأة).

عنى الشاعر في خطاب الغزل بوصف جمال المرأة ذاكرا جيدها وعينيها وسيقانها وسائر جسدها، فلم يترك جزءاً من هذا الجسد إلا وقد عنى بوصفه. غير أنه عن طريق التشبيه، غالباء ذكر النباتات والأشجار والمهاه والبيض والحمل والرضاعة والثمر وغيرها. وعلى ذلك، فإننا حين نفرغ من قراءة غزل امرئ القيس مجد أنفسنا بإزاء ألفاظ وتعبيرات من مجالين دلاليين؛ مجال جسد المرأة، ومجال الخصب بصوره الختلفة، كأن النص يحفزنا إلى قراءة كل مجال منهما في ضوء الآخر، أي نقرأ جمال جسد المرأة في ضوء فكرة الخصب، كما نقرأ الخصب في ضوء فكرة الجمال. المرأة بوصفها كالنا شعريا تعادل فكرتى الجمال والخير معا. لهذا، لم تكن مصادفة أن ينهي النص وصف جمال المرأة بالبيت الذى يقارن فيه ونوره المرأة بنور مصباح والراهب، ، فقد بلغ النص بالمرأة مبلغا أحالها فيه إلى حالة روحية عقلية لا تختلف عن حالات الاستغراق في المشاعر الدينية التي أثارها الضوء والراهب المتبتل.

إن مثل هذا الشعر يشرح لنا لماذا عول المتصوفة في التعبير عن تجاربهم الروحية العميقة على رموز الشعر القديم، مثل المرأة والخمر والناقة وغيرها. ففي هذه الرموز استبطن الشاهر العموفي ما يناسب حالته الروحية، أي أن الشاعر الصوفي لم يجد نفسه مضطرا إلى ابتداع رموز جديدة تناسب أفكاره وخواطره وأحواله، لأنه وجد في تأويل الرموز القديمة كفايته.

قبل المضى في تخليل معلقة امرئ القيس ينبغى الإشارة إلى ما ذكرته في البداية من أن هذه الدراسة تفيد إلى أبعد الحدود من الأفكار التي طرحها مصطفى ناصف في كتابه (قراءة ثانية لشعرنا القديم). إن قسم الغزل من معلقة امرئ القيس هو الوحيد الذي لم يحظ في هذا الكتاب بتحليل تفصيلي، يبد أن القراءة الحالية لغزل امرئ القيس هي في

حقيقة الأمر حاشية على ما لاحله مصطفى ناصف منذ البداية من رمزية تشبيه بعر الأرام بعب الفلفل في قسم النسيب من الملقة. لقد كانت هذه الفكرة هي المولدة لكل ما ذكر عن رمزية الوجود الشعرى للمرأة في غزل امرئ القيس.

اعجم الشاعر خطاب الغزل بأبيات يقول فيها عن المرأة: إلى مسئلهسا يرنو الحليم صسبسابة إذا مسا اسسبكرت بين درع وسجسول تسلت عسمانات الرجمال عن العسبسا وليس فسسسوادى عن هواك بمنسل ألا رب خسسمم فسسيك ألوى وددته

نصيح على تعسائل ضيسر مساؤل بلاحظ في البيت الأول أن تمان الشاعر بممني الطفولة، وما توحى به من معني تضارة الحياة وتجندها، مازال مسيطرا على وعيه بالمرأة، عا حدا به إلى استبقالها في تصوره لها، فهو يقرل أنها في مرحلة بين الطفولة واكتمال الأنوادة، فهي فبين درع وسجرله، ويشيع النص الدلالة على النصو في إنسان المرأة واسبكرت، أي طالت وامتدت، كما يقول الشاءر.

سد الكائن الشعرى الذي يعد تجسيدا لألكار مثالية أصبح مناط ولاء والأناه الشمس، ولكي نضهم هذا الولاء الشديد للمسرأة والتملق بها تعلقا أدى بالأنا إلى نوع من المسراع مع الأعرين، ينهني أن نفود عن عقلنا فكرة الملاقة الشخصية بين الرجل والمرأة. فالمرأة التي ابتدعها نص امرئ القيس صبارت تعبيرا عن أشواق روحية بعد أن حمولت إلى وجود شعرى محض، واكت بالتالي إلى مشغلة روحية خالصة.

كان امرؤ القيس مستغرقا في بناء ما يشبه حلما خلال بنائه لرموز المرأة، غير أن هذا الحلم الطويل تخلف لحظات إفاقة كاد هذا الحلم فيها أن يفك من وعى الأنا. يظهر ذلك في الأبيات التي يخاطب فيها الشاعر فاطمة:

ويومــا على ظهــر الكثــيب تعــلرت عـلى وآلـت حـلفــــــــة لــُم خـلـل

أفساطم مسهسالا بعض هذا التسلل وإن كنت قد أرسمت صرمي فأجملي أفسسرك منسائلي وأنك منهسميا تأسري القلب يقسل وإن تك قسد ساءتك مني خلهسقسة فسسلي ليسابي من ليسابي من توسالي تنسل

ومسا ذرقت حسيناك إلا لتسطسري

تمكس هذه الأبيات وقية معاكسة، تقريبا، لكل ما ألح عليه الشاعر في سائر غزله. يتخلب في هذه الأبيات معنى الشح والانقياض والكف عن العطاء، ومن الجدير بالملاحظة أن تفير أسماء النساء يأتي أحيانا معبرا عن الانتقال بين حالات وجودية مختلفة، إن الحالة الوجودية المرتبطة بأم الحويرث وأم الرباب تختلف عن الحالة المرتبطة بضاطمة، ويصدق ذلك على سائر الأسماء.

إن لحظة الإفاقة من الحلم تعد تذكيرا أو صدى لمعنى الطلل، الجنب والوحشة اللذين أثارهما وقوف الشاعر على الطلل، على حين أن الحلم بالخصوبية من خلال الغزل يعد تذكيرا أو نمواء بمعنى مقاومة الجديب، الذي أثاره النص أيضا في الوقيق على الطلل من خسلال الإشارة إلى حب الفلفل ووجوه التعبير الأخرى.

يمثل عطاب المزل عند امرئ القيس حلما طوبلا تخالته لحظات إنظاته بسرة، غير أن هذا الحلم ينفط انقطاعا مهد له النص حين ألح على فكرة أن وخصومه الشاعر، أو بالأحرى خصوم المخالف، من حلمها المثالى، إن خصم امرئ القيس «ألرى» أي شليد الخصومة، ولا يكف عن نصح الشاعر بترك أحلامه، فهو في تصحه وغير مؤتل و. غير أن الشاعر، وغم ما ذكره من مقابلة عناد خصومه بالتصميم على التمسك بحلمه ووليس قوادى عن هواك بمنسل»، يقشل في استثناف وليس قوادى عن هواك بمنسل»، يقشل في استثناف حلمه، فهذه الأبيات يبقيها قول الشاعر؛

وليل كمصوح البحر أرخى صدوله

على بأنواع الهسمسوم لهسمتلى

فسسقلت له لما تمطى بمطبسه

وأردف أحسحسازا وناه بكلكل

آلا أبهسسا اللهل الطويل ألا انجلى

بعسبح وسا الإمساح منك بأسطل

يكل مسفسار الفستل شسنت بيسليل كسأن الشريا علقت في مسسسامسهسا

فيالك من ليل كان نجروسه

بأمسراس كستسان إلى صم جندل لم تخرج والأناء في هذه الأيبات من حلمها الداقل قحسب، بل دخلت في مشهد مناقض للحلم، من حيث كان هذا الليل أهبه شيء بالكابوس، يظهر طابع الكابوس على وجه الخصوص في تشخيص الليل وجعله شبيها بكائن خرافي بهاجم الشاعر ويجثم عليه. تقد جمل النس لهلا اللي الكابوس في كلام الشاعر سرمدياً لا نهاية له يها الشاعر أن بفين منه دن جدون، وألا أيها الليل الطابل الكابوس منائلة على الشاعر معانية الواقع النا الكابوس منائلة المؤال الإنقياء لتمناعر عمانية الواقع الذي الإنقياء النائلة، فإن الإنقاقة منه سنى ممايئة الواقع الذي الإنقاع عن الليال المارس ممائلة المؤالم النائرة المهرم الشاعر، ومن الإصباح ملك بأمثل،

بيد أن هذا الليل الطهل الذى لا ينجلى، يتكنف فجأة عن الصباح (٢٠) لكن هذا الصباح ليس هو الذى ذكره الشاعر في قوله دوما الإصباح منك بأمثل، إنه صباح أعر يختلف عن الصباح الواقعي، إنه صباح يناهض به النص كابوس الليل، إن الدخول في هذا الصباح دعول في حلم آخر يكمل حلم المرأة أو يتكامل معه، والتأكيد على التناقض بين الليل وهذا الصباح واضح في قبول الشاعر دوق. أغدى، ثم التثنية على ذلك بقوله دوالطير في وكنافها،

وقد أغستمدى والطيسر في وكناتهما بمنجسرد قسيمسد الأوايد هيكل

يكر هذا الصباح / الحلم على الليل ويسدده عن طريق الفرس، وهو كائن شحرى ينقض الليل نقضاً. إنه المعادل للوضوعي المماكس لليل. كانت سمة الليل الرئيسية أنه جاثم لا يريم، لا تتحوك نجومه، فهي مرة علقت وبأمراس كتان إلى صم جندل، ومرة «بكل مغار الفتل شدت ييلبل». أما الفرس الإن الشاعر يقدمه قائلا:

مكبر منقبر منقبيل مبدير مبيعيا

كجلمود صحفر حطه السيل من عل إن السرعة الفائقة لهذا الفرس تصارع بعدء الليل الذي قاسي منه الشاعر. أما الإحساس بهزيمة والأناه ووانكسارها، في أبيات الليل، فإن النص يجابهها بالحلم بهذا الفرس المغزفر المنتصر:

غرافي المتصر:

كسميت يزل اللبد عن حمال مستنه

كسمسا زلت المسفسواء بالمتنزل
على اللبل جمياش كأن اهتراسه
إذا جماش فيه حسميه غلى مرجل
مسمع إذا مما السايحات على الوني
أثرن الفسيحات على الوني
يزل الفسلام الخف عن صهواته
ويلوي بالدواب المعنيف المفسسقل
دربر كسخسلروف الوليسد أمسره

تتابع كمفيه بخسيط مسوصل
له أيطلا ظبى وسساقها نمسامة

وإذا كان اللبل قد تجسد في صورة كائن ضعفم لا أول وإذا كان اللبل قد تجسد في صورة كائن ضعفم لا أول له ولا أخر في قول الشاعر وفقلت له لما تمطى...، ، فإن هذا الفرس «هيكل» و وضليع». ويبدو أن الشاعر سلب من اللبل قوته وأضافها للفرس، إذ من الملاحظ أن الشاعر أمحد صلابة «صمم جندل» وأضافها إلى الفرس في قوله «كجلمود حير، قال بعد ذلك:

كــــأن على المتنين منه إذا انتـــحى

مسلماك هسروس أو مسسلاية حنظل فهذه جميماً وجوه من التعبير عن صلاية القرس، أراد لها الشاعر أن تنافس الصلاية التي ارتبطت بالليل في قوله وصم جندل، وفي قوله ويذبل،

وقد حول النص الغرس إلى قوة أسطورية، فتجمعت فيه مسلاية الصخور وقوة اندفاع السيل: وحطه السيل من على، وتتجمع المسلاية الصخور وقوة اندفاع السيل: وحطه السيل من على، الكامنة في كل الموجودات، فلهذا الغرس في استيمايه للطاقة تشلى، إن قوى الطبيعة من جماد وحيوان تنسرب في هذا الغرس الهائل، وتصبح قوتها جوزها من قوته. ويبد أن إلحاح الشاعر على الربط بين هذا الكائن الخرافي والماء قصد به محابهة المسحر المك ارتبط بالمليل في قول الشاعر ولول كم حجابة المسحر المك ارتبط بالمليل في قول الشاعر ولول يود وحطه المسورة وفي ذكر الشاعر الماء فقي خطاب المغرس في كمو المساورة وفي ذكم الشاعر الماء المرس في تعلب المعرب وقول الشاعرة ولهل المنازة وقوله وحطه المساورة وقول وشاعرة وقولها المنازة وقوله المساورة وقولها كم يود والماء وقولها المنازة وقوله المساورة وقولها كم يود والماء والماء وقولها وقولها وقولها والمنازة والماء وال

وإذا كانت الملاقة بين القرس والليل هي علاقة تناقض وصراع، فإن لخطاب القرس علاقة انساق مع خطاب المرأة. يقول انص عن هذا الفرس إنه:

كان على المتنين منه إذا انتسحى
مسئك عسروس أو مسلاية حنظل
كان دماء الهاديات بنحسره
عسهارة حناء بشيب مسرجل
فسمن لنا مسرب كان نماجه
عسلاء مسليل دوار في مسلاء مسليل

بجيد معم في المشيرة مخول يثير النص من خلال هذه الأبيات إحساسا غير خفي بالجمال، سواء في وصف الفرس أو سرب النعاج. لدينا في

هذه الأبيات إشارات متناغمة إلى دعصارة الحناءه ودعنارى في ملاء مزيل، والجزع الفصل بينه. هناك عناية واضحة بالأتوان السراقة، وهي من أكشر الأصور إلارة للإحساس بالجمال في الشعر الجاهلي.

كسا يلفت النظر في هذه الأبيات الإشارة للطغولة في قول الشاعر ويجيد معم في العشيرة مخول»، وكان قبل ذلك قبد ذكر الطغلو واللسب في قوله في وصف الفرس وسرحة قد دوير كخفروف الوليه، تمثل الإشارة للطفولة ملمحا آخر من ملاحم الراحد عن خطاب القرس وخطاب المرأة، فقد الاحتلا قبل ذلك مدى الارتباط بين تصور المرأة وتعسور الطفولة في خطاب المرأة وتعسور الطفولة في خطاب المرأة وتعسور الطفولة في خطاب المؤل.

يقول الشاعر بعد ذلك عن الفرس: فـــــألحـــــقنا بالهــــاديات ودونه جــــواحــــرها في صــــود لـم تزيل

ف عادی عمداء بین فور ونمسجة دراکسا ولم ینضح بماء فسیسفسسل

تصهر قرة الفرس وانتصاره، اللذين جسدهما النص في هلين البيتين، مع الإحساس بالجمال ومع إبحاءات الطفولة، يحيث يصبح الفرس موضوعا نتمائق فيه أحاسيس الخير والجمال والبطولة. يضاف إلى ذلك أن أحاسيس الخير الوفير التي عبر حنها الشاعر في خطاب الفزل تتجسد في خطاب الفرس بعد الأبيات السابقة مباشرة:

إن الخير الذى جليه هذا القرس يذكرنا بالإحساس بالوقرة الذى عبر عنه الشاعر بصور مختلفة فى خطاب الغزل. إن قول الشاعر وصفيف شواء أو قدير معجل اليس مجرد تقرير عن أصناف الطمام بهل يتوجه النص فى هذا التعبير عن رغية فى الإشارة إلى تتوع الخير الذى جليه هذا القدير من وقبة فى الإشارة إلى تتوع الخير الذى جليه هذا القدير وقبات يتصل بهملة الدلالة أيضناً وصف القدرس قبل ذلك بالا وديرو، فالقرس بمتنضى هذه الكلمة يدر بالجرى كما تدر الناقة اللبن، للذلك كله، لم يكن غريباً أن ينهى الشاعر خطاب القرن قاتلا:

ورحنا يكاد الطرف يقسمسر دونه ممتى مما ترق المين فسيمه تسمغل فسيسات عليمه مسرجمه ولجسامه وبات يعميني قدائمها غميسر معرسل

إن استغراق الشاعر في تأمل هذا الفرس هو استغراق في تأمل خمسيد حي لماني الجمال والخير والقوة والانتصار. لقد عول الفرس بمقتضى كلام امرئ القبس إلى لحظة جمالية أراد أن يستبقيها في وعيه وأن يطيل التأمل فيها. تظهر هذه الرغبة في استبقاء هذه اللحظة في تكرار كلمة ابات، يريد الشاعر أن يديم النظر في هذا الوجود الجمالي الذي ابتدعته الكلمة الشعرية. وقد أشار عدنان حيدر في عجليلة إلى أن الفرس يتحول على يد امرئ القيس إلى وفن مهود(٢٠١).

يتضع من هذا كله أن الفرس تقيض الليل، ولا ينبقى أن ننسى فى هذا السياق إلحاج الشاعر، فى بداية خطابه عن الفرس، على دلالة النهار فى قوله دوقد أغتدى والطير فى وكتاتهاه، إن الفرس نقيض الليل من جهتين، فهو نقيضه أولا من جهة ارتباطه بالصباح الباكر، ونائيا من جهة دلالته على القوة والانتصار، على حين أن الأنا الشعرية فى خطاب الليل كانت تعالى من الضمف والانكسار والهارمة.

وتختلف الإنسارة إلى الغنو في تدول النساعر ووقد أغندى... عنها في قوله وكأني غداة البيزه، التي ارتبطت في خطاب الطلل بمعنى الأسى والدمار، يكسن الاختللاف بينهما في الاختلاف بين الواقع والحام؛ في دغداة البين؟ كان الشاص مستقرقاً في تأمل الواقع، أما في. ووقد أضدى، فقد كان ينمى الحلم الذي بناً في القزل، ثم انقطع في كابوس الليل، ثم استأنفه الشاعر في خطاب القرس.

يشق خطاب الفرس في معلقة امرئ القيس عن الكلام عن السيل والبرق، بشكل يهدو مفاجدًا حين يقول: أصساح ترى برقسا أربك ومسيسفسه كلمع اليسسدين في حسبي مكلل

يضرع سناه أو مستصليهم راهب أمسال السليط بالذبال المسكل قمعملت له وصمحميتي بين ضمارج وبين العنسليب بعسد مسا مستسأملي على قطن بالشبيم أيمن صبوبه وأيسسره على السبتسار فسيسليل فأضحى يسح الماء حبول كسيسفة يكب على الأذقسان دوح الكنهسبل ومسسر على القنان من نفسيسانه فسأتزل منه العسميم من كل منزل وتيسمساء لم يتسرك بهسا جسدع نخلة ولا أطمسا إلا مستسيساً بجندل كسأن لبسيسرا في عسرانين وبله كسبسيسر أتاس في بجساد مسرمل كسأن ذرا رأس الجسيسمسر غسدوة من السيل والأغبث من فلكة منفول وألقى بصحراء الغسسيط بماعيه نزول اليسماني ذي العياب الحسمل كسسأن مكاكى الجسواء غسيلية صيبحن مسلافها من رحيق مغلقل كأن السباع لميه غرتى عشية . بأرجساته القسمسوي أنابيش عنصل تتردد في هذا القسم الأخير من المعلقة أصداء واضحة

لسائر أقسامها. إن كل خطاب من خطابات القصيدة يتمثل بطريقة أو بأخرى فى خطاب السيل؛ بحيث يبدو القسم الأخير بمثاية تعليق تهائى أو خلاصة للمعلقة كلها. وأول ما تلاحظه فى هذا السبيل أن هذا السيل العارم ينعلوى على قوة هائلة تذكرنا بالقرس وما السطوى عليه من جمعوح.

يبدو السيل قوة جارفة لا مخدما حدود. إن أيمن هلا السيل على وقطر، وأبسره على «الستار» ودينيا». ويمثل الزوزي قائلا: ويسف عظم السحاب وغزارته وعموم جوده، وتوله: بالشيم» أراد: إلى إنما أحكم به حملساً وتغليما، ألا يدود له بالمسيل لا حدود له في الواقع، لأن عليد هذه الجبال التي ينطيها، إنما تم على سبيل التخمين، وهي على كل حال جبال متباعدة عن بعضها وبعض، السيل، إذن، قوة هائلة لا يمكن التحكم فيها المناصر أن أخذا للغني يذكرنا بالفرس الذي قال عنه المناصر أن أخذا للغني يذكرنا بالفرس الذي قال عنه يزل عن صهبونه، وأنه ويلوى بالراب العين الشقل، وقات وقات على عنه تقيل عنه جمل الشاعر من الفرس قوة مطافة حين قال عنه وقبد المناسر من الفرس قوة مطافة حين قال عنه وقبد الأساد من الفرس قوة مطافة حين قال عنه وقبد الأولية،

وإلى جاتب هذه الملاقة الدلالية العامة بين القرس والسيل، تتحقق حلاقة أسلوبية لفظية ملموسة في المحجم المُشترك بين الخطابين، وأول ما تلاحظه منا أن كلمة السيل للمشترك بين الخطابية في تشبيد الفرس: «بيطمو صخر صعاء السيل من على، كسما أن المحجم الدال على الماء والمطريظهر في يجسيد القرس، كما بينا فيما سبق حين أشرنا إلى الملاقة بين الفرس والليل، لهذا، يرى مصطفى ناصف أن هذا السيل تولد عن الغرس:

وأهمية هذا القرس واضحة بعد أن ساق امرؤ القيس وصف المطر صقب وصف القرس. ذلك يعنى أن القرس والمهار يتداخلان (...) إن قرس امرئ القيس أشبه بالجهد الذي يدنل لإنزال المطر ... فرس امرئ القيس لم يكد يتفصل في تصور صاحبه عن المعاناة في سيل المطرو^(۲۲۲).

ولقد ألح الشاعر في وصفه للفرس أيضا على للمجم الدال على الحجارة والصخور حين ذكر وجلمود صخره و «الصفواء» وامناك عروس، ووصلاية حنقل، كأنه ينحت هذا الفرس من الجبال التي ذكرها في معرض حديثه عن السيل اكان القرس متحوت من وليبرة والمجمورة ووقعل، ووالستارة وويقبل، وهي الجبال التي ورد ذكرها في خطاب

أما الملاقة بين السيل والليل، فتظهر في الإشارة إلى الزمة الأن مصباح الراهب الزمن لأن البرق يتضمن أيضا معني الظلام أو الليل، ومن بلغة أخرى، فإن الليل يظهر في حتام المحديث عن السيل حين ذكر الشام (العشى في قوله اكأن السياع فيه فرقى ذكر ويليل، ذكر هنا المجبل في خطاب الشاعر عن الليل والسيل لفظها في ذكر ويليل، ذكر هنا المجبل في خطاب الشاعر عن الليل التاليبوم وشلنت بيليل، وذكر ويليل وقائر من المجبل في خطابي الشاعر عن الليل المسابل حين قال إن التجوم وشلنت بيليل، وذكر منا المسابل في خطابي الليل وعلى السابل السيل والسيل والسيل والسيل والسيل والسيل والسيل والسيل المسابر المسوت والصدى. يشبه تكرار المسوت والصدى.

وفضالا عن ذلك، فإنه من الناحية الدلالية يتسم السيل في بنايته بمعنى الدمار الشامل والمرت، فقد اقتام الأشجار والتخيل وهذم الأبية وأصاب الكاتات الدعية باللحر فأتول المصم من الجبال، وكلها معان سلية تعقد صلة دلالية بين مما السيل الذى يهزم الحياة، والليل الذى هزم الشاهر. وقد كانت الإشارة الصريحة للموت في أعمر بيت في القصيلة مرتبطة يذكر الإليل، كما أسلفنا.

لكن هذا السيل ينطوى على جانب آخر رحيم، ولم تكن قسوته وعنفه إلا مظهرا لمعنى المعاناة التى تسبق كل عمل مثمر، إنه يشبه الثورة التى ظاهرها العلم، وباطنها الرحمة.

وقد ارتبط البجائب الإيجابي للسيل يظهور الصباح الذي يشر بمحاتي الخصب والجمال. يظهر ذلك في تشبيه المثاه الملك عجمع من جراء السيل بفلكة مضول لكثرة الألوان وقد تم ذلك كله دخدوة، كان هذا المثاء المختلف الأوصاب والجمال. يقول الشيار وإن هذا السيل مين نزل دائب الكالأ وضروب الأوار والران المائنة عن والجمال. وقد تبه الشاعر في الشدم أحاميس الخصب والجمال. وقد تبه الشاعر في الشدم اليت تو ألوان البائات يثياب متعددة الألوان جاء بها تاجر اليت يعنى وبسطها على الأرض عمل متعددة الألوان خدم بها الجرد عنى وجديها. وكان المناعر وجمالا الميل وحمالا بعد التساعر واكتب المناعر في هذا السيل خصبها وجمالا بعد الكساعرة الشاعرة عنها السيل خصبها وجمالا بعد الكساعرة التشاعر في الشاعر واكتب المناعرة على الشاعرة عنها السيل خصبها وجمالا بعد المناعرة حين شعب والميالا الشاعرة على الشاعرة حين شبه وثبياء وقدة خلية المثناء بشيخ تنطى

يكساء مخطط. هناك محاولة واضحة لإشباع الدلالة على الخصب والجمال، وجعل الوعى بأحدهما وعيا بالآخر. إنهما دلالتان متلازمتان في تفكير الشاعر.

بعد أن أنبع النص الدلالة على الخصب والجمال، أعلن عن حالة الاحتفال، والنشوة المارمة التى تكافئ مله الدلالة، حين ذكر الطيور التى ينت من فرط سمادتها فى المسباح، كما لو كانت قد شربت خمرة بعثت فيها الشاط والفرح. وقد ذكر الصباح فى هلا البيت مرتبئ لا مرة فى قوله وغذية، ومرة فى قوله وصبحن، أى شربن الخمر فى المباح. إن كثافة الإحساس بالدمار للربط بالليل، يقابلها فى القسم الأخير من القصيدة تكثيف الإحساس بالخير والجمال، مربطا بالمغو مرة، وبالصباح مرة أخرى.

ليس بخاف أن سيك الدلالة على الجمال مع الدلالة على الخصب وجعلهما نسيجا واحدا متناخل الخيرط، بمثل رابطة بين خطاب السيل وخطاب الفزل، الذي يبتا فيما سبق كيف عبر النص من خلاله عن هذه الفكرة بطرق وأساليب متعدد.

ويلاحظ أن الإنسارة إلى الراهب فى الخطابين هى الظاهرة المحددة التى تربط بينهما. ارتبطت المرأة بوصفها كالنا شمريا ينطوى على معانى الخير والجمال بممنى الفنوء والنور، حين شبه الشاعر إضاءتها للظلام ديمنارة عمى راهب متبتل، وقد كان هذا أيضا حال البرق، يشارة المطر، الذى شبه التماعه ديمماييج راهبه،

فير أن الشاعر لم ينه قصيلته بالبيت الذى تطرب فيه طيرو العساح بجمال الرجود وخصيه فتضرد ثملة بخمر المساح. القد كان هذا البيت جديرا أن يكون نهاية متفائلة المساحة الجاملي لا يقتع حادة بالمحنى البيسط الذى يرسخ دلالة واحدة، بل يميل، في الفالم، إلى التركيب، لم يكتف الشاعر بهلما البيت، بل أضاف بيتا فا التركيب، لم يكتف الشاعر بهلما البيت، بل أضاف بيتا فا يركيب لم أخذ مركب له الطيور، يأتي الليل أو لشمى، حاملا ممه دلالات تناوش دلالات الفدو والصباح، أو للشمى، حاملا ممه دلالات تناوش دلالات الفدو والصباح غية غرقي في السيل؛ «كأن السباع غية غرقي في السيل؛ «كأن السباع غية غرقي على السيل؛ «كأن السباع غية غرقي على السيل؛ «كأن السباع غية غرقي على السباع غية غرقي على السياح، عدد الميار عدد الليل فيحل معه مدهد الموت عدا في السياء

الفرقى وقد تبعثرت جثنها في أرجاء السيل القصوى. لكن جث السباع، وقد انتظامت بالطين، بلت في عين الشاعر مثل أنايش المنصل، أى جغور البصل. إن اللالة البوهرية التي أهمت الشاعر في ختام قصيلته هي خلط فكرة الموت التي تتيرها جثث السباع التي ماتت غرقا في السيل، بفكرة الحياة التي تتيرها الإشارة إلى نبات البصل. والنباتات، كما لاحظنا فيما تقدم تربط بمعنى الخصوبة والحياة، وبخاصة في خطابي النسيب والفنزل، بل إن النص لم يكتف بلكم بالمجلور لأنها عمل إيحاء قويا بالحياة، فالجلور هي التي تعد النبات بأسباب الحياة، الجلور هي الجزء الخفي من لتمد النبات بأسباب الحياة، الجلور هي الجزء الخفي من النبات الذي يكمن فيه من الحياة.

كانت الإشارة إلى الليل، فيما مبن، واضحة الدلالة على معانى للوت والانكسار. بيد أنها في آخر بيت في القصيدة ارتبطت بفكرتي للوت، متمثلة في جثث السباع الغرقي، والحياة متمثلة في جلور النبات.

من الممكن أن تؤوّل ذلك بأن النص ينتهى إلى نوع من الشكريك في المانى الثابتة مفضلا الراقة الملتسة. يريد النص أن يشككنا في ارتباط الليل بالشرء ومن ثم في ارتباط النهار بالشور. يلست هناك دلالة واحدة ثابتة للموضوع الواحد. يكاد البيت الأخير في المملقة أن يُمكك القصيدة كلها.

يحوى عطاب السيل في عمل معلقته على دلالتي الحياة والموت، أو النهار والليل، دون تغليب دلالة على أخرى، على عكس عطايات الغزل والليل والغرس التي سيطرت على كل منها دلالة واحدة، كان لها الغلبة على ما عناها، وبذلك، يكون آخر أقسام القصيدة مشابها، إلى حد بميد، أول أتسامها، أى قسم التسيب، فقيه أثار الشاعر فكرة الخراب والجنب من جهة، وفكرة الحياة من جهة أخرى.

يتحذ هذا التشابه بين خطابى النسيب والسيل مظهرا أسلوبيا إلى جانب ما أشرنا إليه من تشابه دلالى عام، يبدأ خطاب السيل بنداء من الشاعر لصناحبه، وأصباح ترى برقا...ه، كما بنا خطاب النسيب بنداء من الشاعر لصاحبه؛

وقفا نبك...ه ، كما أشار النسب إلى الصحاب في قول الشاعر ووقوفا بها صححي... يقولون...ه ، على حين أن مؤلا الصحاب له يعد لهم وجود فيما بعد النسب إلا حين بدأ خطاب السيل ، ويلاحظ أيضا أن خطابي النسب والسيل المنافرة على الزمن الحاضر، بينما يتم باقى الخطابات في الزمن الماضى. أما التشابه الثالث فيتجلى في إشارة خطاب السيل إلى حب الفلفل أو ولا يعد مبحن سلاقا من رحيق ومفلفل... للنام عن الخير التهاد عبد سياق عن رحيق ومفلفل... وقد التي رحيق المفلفل في سياق دلالي متمسق مع المدلالة الرمزة لحب الفلفل.

وأخيرا، فإن ثمة تشابها شكليا بين خطابي النسيب والسيل. يظهر هذا التشابه في أن الدلالة على معاني الموت والدمار تأتى على مستوى الحاكاة والتقرير. فالشاعر يبكي على الأطلال الخربة ويحزن لقراق الأحبة ولما يثيره مشهد المكان الذي سكنته الوحوش بعد أن كان عامرا بساكنيه من البشر. وعلى النحو نفسه، فإن الدمار الذي يحدثه السيل يأتي على سبيل المحاكاة وتقرير الأمر الواقع، فالسيل يدمر مظاهر الحياة المتلفة ويفزع الأحياء التي تفر من وجهه. أي أن الدلالة على المعنى السلبي تأتي في الخطابين على سبيل المحكاية وتقرير الأمر الواقع. أما الدلالة على المعاني الإيجابية فتأتى على مستوى الرمز والخيال والحلم، تتجسد فكرة الحياة في قسم النسيب من خلال تشبيه بعر الأرام بحب الفلفل، ومن خلال تشبيه الشاعر لنفسه، حال وقوفه لحظة مفارقة الحبيبة للمكان، برجل يستخرج حب الحنظل. وعلى النهج نفسه، تأتى الدلالة على الحياة والخصب في خطاب السيل من خلال تشبيه اثبير، بكبير أناس في بجاد مزمل، وتشبيه رأس الجيمر بفلكة مغزل وتشبيه أنواع النبات والكلاً في اختلاف ألوانها بثياب بسطها تاجر يمني على الأرض.

ومن وجوه التشابه الشكلي أيضا قول الشاعر في النسيب: كــــأني ضـــداة البين يوم غـــــمُـلوا

لدى ســـمـــرات الحى ناقف حنظل وقوله في ختام خطاب السيل:

كأن السيساع فيه غرقى عشيمة بأرجاته القسمسوي أنابيش عنصل

فى البيت الأول تألف وتناقض، قبيه تألف بين ذكر الفناء، أى المبياح، وذكر السمرات وحب المنظل، وفيه تناقض بين الفناء والبين، أى الفراق والجنب، ويشخصصن البيت الثاني أيضا تألفاً وتناقضاً. فقهه تألف بين العثى، أى الليل وما يرتبط به من معان سلبية، وذكر الموت. وفيه تناقض بين العشى وذكر جذور النبات. هناك، إذن، تماثل بين أول أتسام القصيدة وأخر أتسامها، من حيث الدلالة الرمزية العامة ومن حيث الأسارب والتكوين.

بدأ امرؤ القيس معلقته بخطاب النسيب الذى تضمن فكرتى الموت والحياة، ثم انتقل إلى خطاب الغزل الذي نمت من خلاله فكرة الحياة بصور مختلفة، بينما تضاعل إلى حد بعيد صوت الدمار والجدب، الذي لم نسمعه إلا خافتا في حديث الشاعر مع فاطمة. بيد أن الشاعر، بعد ذلك، انتقل إلى الحديث عن الليل: الذي يعد صدى لمنى الموت الذي تمثل في التسيب. ثم عاد الشاعر إلى الجانب الإيجابي في النسيب حين تعامل مع الفرس الذي يمد نقيضا لليل. ويتتهى النص يخطاب السيل الذى تمثلت فيه دلالتا الحياة والموت بحيث سمعنا فيه أصداء واضحة لأصوات القصيدة الاعتلقة. وقد بينا التصائل القوى بين خطاب النسب في مفتتح المعلقة وخطاب السيل في ختامها. إن هذا الشكل قد يغرى بالقول بأن القصيدة تتخذ شكلا دائرها محكما عاد فيه الشاعر من حيث بدأ. على أن هذا الشكل الحكم ينطوى على مقارقة، لأنه مع إحكامه هذا لا يثبت دلالة بمينها، بل إنه، في الغالب يسعى إلى تثبيت علم التثبيت. إن النص في مجمله ضد الإيديولوجيا الثابتة، أي ضد التعلق بفكرة واحدة عن الموضوع الواحد. ظهر ذلك، على وجه الخصوص، في تمسامل النص مع الليل والنهسار، إذ يبسدو في لحظة من اللحظات أن النص يحاول ترسيخ الارتباط بين الشر والليل من جهة، والخير والنهار من جهة أخرى. لكنه في آخر بيت لمي القصيدة يفكك هذا التثبيت تفكيكا واضحا حين يجعل الليل مصاحبا للموت والحياة في آن؛ بحيث يدعونا إلى أن تميد النظر في موقفتا من الليل، ويدعونا بالتالي إلى أن تعيد النظر في نقيضه، أي النهار،

الهوامش

- (١) مصطفى ناصف قراءة ثانية لشعرنا القديم؛ مطبوعات الجامعة الليبية (دون تاريخ).
- (۷) قرت استخدام مصطلح خطاء Discourse لما يتضمنه من معنى لقواهد الكامنة في كل موضوع من موضوعات المعمر القداعر القديم حين يتعامل مع موضوع الديدى بكون الواد اعتبارات تسيية همدا ترفيذ بهذا الموضوع، لكن يقتصر منها على ما يناسب الدلالة الكبلة للقصو يستخدم قواهد خطائب، في والداعة مي والمتعدل الموضوع، لما القائران الدلالي للقصيدة التي هو بصدها. وقد عبر السيد إيراهيم عن هذه الفكرة، وإن لم يستخدم موضاح الخطاب، في دواسته عن موضوع العدار الموحني، فظر السيد إليزاجي الموز واللفة في القصيدة العديم القائمية دواسة في همر الحمار الوحشي، الفامرة، مكرة النهضة المصرة، من سر١٠-١٧.
 - (۳) انظر، كمال أبر ديب، الرؤى المقدمة، القامرة، الهيئة للصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص١١٧.
- Adnan Haydar, The Mu'allaqa of Imru' al-Qays: Its Structure and Meaning, in: Edebiyat, 1977, V 2, Number 2, pp. 227-261.
 - (٤) الزوزني، شرح المعلقات السيم، بيروت (دون تاريخ)، ص ص٧-١١.
 - (٥) قراءة ثانية، س٧٥.
 - (٦) فترح للعلقات السبع، ص١٠.
 - (٧) فقسه، ص٧.
 (٨) استخدم لطلعي عدالبديم هذا التمبير في كتابه الشعر واللغة، القاهرة، مكتبة النهضة، ١٩٧٠، انظر: ص٣٦.
- وقد استخدات في عمليل المنقد مسئلاحات أخرى من مسئلاحات لطفى عبد البديم، مثل الوجود الشعرية، والكاتات الشعرية، في هذه الصطلحات تظهر العناية بالا يائيس وجود الشيء في الواتع برجوده في الشعر. عبر الطفى عبدالبديع عن أفكاره النقدية للتصلة بهذين المصطلحين في: التركيب الملفوى للأفوب، مكبة النهنذ، القامرة، 1470.
 - (٩) خرح الملقات السيع: ص١٥.
- (١٠) لم ير كمال أور ديب ولا لذ الرأة على الخصورة، بل وأى على الدكس من ذلك، أن رجودها في معلقة امرئ القيس يدل على المشم، فهو يقول: «والسيل... يلقى إذ ما والسيل... يلقى إذ ما والمسلمة على المراحة المؤلفة المن من ١٥٠٨.
- ومن الفهب أنه بقرل أيضاء وبهب أن تؤكد مرة أخرى أنه لا توجد إشارة إلى التناسل في أي موضع من القصيدة، سواء كان هذا التناسل بواسطة الإنسان ألو بواسطة الحيوان... ولا يوجد كذلك تمو النباتات، فالحلم لا يهت حشاش أو يهدث خصياء .
 - الظرة الرؤى المقتعة، ص١٨٧،
- من الواضع أن كمال أي ديب يستمام للمحنى السطحى الظاهر ولا يقل جهدا كافيا في امتكناف المائي الرمزة المقدموة في دميرات الشاهر. ومن الملاحظ أنه للهذاء وهم تهديه للمصطلح الديرون، بالزار يعفض المنطوع على أن المدافقة بن الشهداء المنطوع المستميد على المستميد المستميد وكشئ يفرزك بالحواس، ويشكل عناصر تساحد الشهد وللشهدية وكشئ يفرزك بالحواس، ويشكل عناصر تساحد على المدافقة المستميدة وكشئ يفرزك بالحواس، ويشكل عناصر تساحد على المدافقة المستميدة المستميد المستميدة المقرة الروى المقدمة من المستميدة المقرة الروى المقدمة من المستميدة المقرة الروى المقدمة من المائة المستميدة المؤدنة المستميدة المؤدنة المستميدة المؤدنة المؤدنة المستميدة المؤدنة المستميدة المؤدنة المستميدة المؤدنة المؤدنة المؤدنة المؤدنة المؤدنة المؤدنة المؤدنة المؤدنة المستميدة المؤدنة ا
- (۱۱) المبتى مدى ظاهر في معلقة امرئ القيس ولا يحتاج إلى عقابل بيرى أو غير بيرى لاكتشائه. ومن الواضح أن كلمة شبق استخدمت بديلاً لمصطلح غزل، دول إضافة حقيقة للمقهوم القديم، أعنى مفهوم وصف جمال للرأة وصفا حسيا.
 - (١٢) فرح المعلقات السيع، مر١٨.
 - (17°) thus: ص(17°)
- (۱٤) يزبط الله يسمني الطهر في الكرآن الكريم، قال مثالي، ووهو الذي أرسل الرياح يشرى بين بدى وحمته وأتولتا من المسماء ماه طهورية (الفرقات آية ۲۵۸)، وقال معاني: (إذ يشتبكم النماس أمنة منه ويتول هليكم من السماء ماه ليطهركم به ويلمب عكم وجز الشيطان ولريباط على قاويكم ويثبت به الأقدام أية 11)،
 - (١٥) اشرح المعلقات السيع، ص٣٧.
 - (١٦) أرت رواية البيت على هذا النحو لأنها أكثر انساقا مع دلالة الرأة على منى الخصيب، أما فارواية الأخرى فصبها:
 همرت يفودى رأسها تسايلت على هضيم الكشح ريا اطلخال
 - (١٧) شرح العلقات السيع، ص٣٦.
 - (۱۸) تابسه، مر۲۸.
 - (۱۹) نفسه، ص ۳۰.

- (٠٠) يأت أن أسقط الأبيات الأرمة فلى تلى مطاب الفيل الأعها عقمط التعلق بين حديث الشاعر من المليل فم حديث عن الصباح الباكر في قوله دوقته أفدتك والطعر في وكاتهها، وهو تعاقب والم يورجه من كام المسلماء عن رواية القصيدة. بقول الزواري: ولم يورجه يهور الأكمة حامة الأبيات الأرمة في وكاتهها، والسميدة وزصوا أنها لتأبية شراء. فنالوء شرح المطلقات السمية مراسم.
- كما يقول صاحب شرح للملقات المشررة قواردة وقرية أقواب اليأن هذا اليت والثالاثة التي يعده، وإذا الأصحى وأبو حيفة الدينورى وان تتبية أتأيط شراء وخالفهم السكرى، فزعم أنها لامرئ القيس، وأورجها في منقته، وإنش يلكل بعض الرواة فمنهم النطيب البريزى ومحد بن الخفااب في جمهراته، وهي أشه يشير اللمن والمملوك لا يكلام اللوك، انظر: طرح للمالقات العشر للفيخ أحمد الفشايطي، بيروت، فار الأنبلس (دون تاريخ)، ص74.
 - The Mu'aliaga of Imru' al-Qays, p. 250. 1, 14 (Y)
 - (٢٢) غرح المعلقات السبع، ص٥٢.
 - (۲۲) قراءة فائية، ص٠٨.
- (۲۲) الاربياة بين البنات الطلقة الأوان ومناتى الخصب والعمال واضح فى قوله تعالى، فأثم تر أن الله أنزل من السماء ماء فأخرجنا به العرات مختلفا ألوافها ومن الفجال جند ييض وحصر مختلف ألوافها وأوليب موك (فائز، آنه ۲۷).
 - وقد ذكرت قبل ذلك أن اختلاف الألوان وتتوهها من أكثر الأشياء إنارة للإحساس بالجمال في الشعر القديم.



بعض ملامح معالجة «العاطفة» في ديوان الأعشى ك. دالجليش *

لم يطرح الارتباط الدقيق بين الشعر والماطفة مشكلة يمكن .. من خلال مخليلها .. أن تقدم حلا اصالبا، وحيدا. ومن الممكن قبول تعميمات من نمط والعاطفة المستعادة في هدوء، ضمن بعض السياقات، لكن ... في أفضل الأحوال ... ثمة الشك فيما إذا كان من الواجب اعتبار هذه التعميمات موضوعية أو ذاتية، وصفية أو إرشادية. والرأى المقبول _ على نحو عام .. يكمن في أن الارتباط قائم، وأنه .. و إن لم يكن مطردا .. فهو حميمي، ولربما يختلف من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة إلى أخرى، ولريما حدث التغير على نحو أكثر عمومية .. داخل الحضارة الواحدة، فتظهر أنماط مختلفة من التعبير الشعرى، وتتطور، ليتم التخلي عنها. وبصورة واضحة، لابد من تنوع أكبر ضمن سياقات الحضارات الختلفة. وقد يكون مخمقيق هذه الاختلافات مفيدا، إذا ما تم يادراك لحدوده. ولم يكن متوقعا من تخليل دسوينبرن، أبيات دساقو، الموجهة إلى «آليس» أن يقدم أساسا لإجابة عن سؤال حول العلاقة الجوهرية بين الشعر والعاطفة. ويمكن له ... مع

ذلك .. أن يوسع من إدراك القارئ لكلتا الشاعرتين، من خلال التبصر النافذ في جذورهما، وعلى نحو أكثر مباشرة توضيح التقليد الأدبى والتقنيات الشعرية التي استخدمتها كل منهما.

والتأمل المتعمق في هذا النمط ضروري لإدراك الشعر المريري القديم، الذي ينتمي إلى تراث محكم الترابط على المربي القديم، الذي ينتمي إلى تراث محكم الترابط على نحو غير ممهود – كليا – بالنسبة إلى الغرب، والمشكلة – في المسلم الاتوال لنيهم صموية في إدراك لماذا يقولونه، والمسألة – بالطبع – ليست جديدة، وقد أخز الكثير من العمل عليها، ومن المقدم عالم الإضافة إلى هذا المصل، بدراسة بعض مقطوعات والماطقة / التقليدة فات الملاقة المتبادلة، في أعمال شاعر منفرد. ولايمكن تطبيق تتأثيم مثل هذه أعمال شاعر منفرد. ولايمكن تطبيق تتأثيم مثل هذه مؤلف آخر سوى الدراسات التفصيلية للشعراء الآحاد، على أي أي شيء آخر سوى الدراسات التفصيلية للشعراء الآحاد، هي على التحو نفسه – بلا قيمة حقيقية.

*ترجمة: رفعت سلام، شاعر وناقد مصرى.

والشاعر الذي تعني به هذه المقالة هو الأعشى ميمون بن قيس، الذي يقع تاريخ وفاته بعد سنوات من الهجرة(١١)، ويندرج ... عـموما ـ ضمن الطبقة الأولى من شعراء الجاهلية، والتوجهات التي يتبناها يمكن اعتبارها .. من زوايا عدة .. نموذجية بالقياس إلى الشعر الجاهلي عامة. ومع ذلك، قالدليل على هذه المسألة الأخيرة _ أو نقيضه المفحم _ لابدأن يستند إلى دراسات أخرى، وهو مالايتصل _ على نحو مباشر به بدراستنا هذه. وهنا، لابد من ذكر مسألة عامة واحدة _ باختصار _ فيما يتصل بديواته. فبراهين الجدل الهوميري ـ التي قدمها طه حسين في كتابه (في الشعر الجاهلي) ، لتثير الشكوك في أصالة الشمر الجاهلي _ تنسم بمشروعية محدودة، ولا مختاج المناقشة التي أثارتها إلى أن مجملها من جديد. ومع ذلك، فحتى لو كان من المقبول أن التعميمات المتعلقة بانتحال هذا الشعر ليست صحيحة، فلا يمكن اعتبار أي بيت أو قصيدة أو ديوان فوق مستوى الشك. وفي حالة الأعشى، قبان وكاسكيل، يعتبر والجزء الثاني كله .. تقريها .. من ديوانه، نتاجا أ. وتلاميله ومنقحيه (المسيحيين؟) الجهولين،، ويضيف قائلا، إن «الجزء الأول - أيضا _ يتضمن الكثير من القصائد غير الأصيلة (٢). ولاغتاج هذه المشكلة إلى المناقشة التفصيلية، برغم أنه من الجدير بالملاحظة أنه لم يتم اختبار مقدم تماما للأصالة، أو - ريما - تطبيقه على هذا الشعر، وأن هذه القصائد - على نحو ما تلاحظ ماري بانسون _ وإذا ماكانت قد تشوهت على يد الكتبة والناسخين طوال قرون، وهو الادعاء الموجه ــ كثيرا ... ضد الشعر الجاهلي ... فلابد أن يكون هؤلاء الكتبة والناسخون من ذوى الذوق الشعرى الرفيع (٢٦) . وفي حدود غرض المقالة الحالية، فإن الأبيات والقصائد المتنحلة لو كانت قد أقحمت .. عمدا .. على الأعشى ، آنذاك، يرغم احتمالية اختلاف المحتوى العاطقي للتقاليد المستخدمة، فإن التقاليد نفسها هي .. على نحو مسلم به .. التقاليد ذاتها التي استخدمها. ولهذاء قمن النطقى تفسير الإحالات إلى الأعشى _ هنا _ كإحالة إلى قمدرسة الأعشى، على تحو أشمال، لكن هذه المسألة لا تؤثر ــ أبعد من ذلك ـ على هدف الدراسة.

في مرحطة مبكرة - افتراضا - من تطور الشعر العربي، تم الارتقاء بالحب - أو القليل منه - إلى صدر القصيدة . وطالما أن الحب هو الذي يقدم المتطلقات الشعورية الأكثر وضوحا للشعر، فقد يكون من المناسب أن نبدأ يتنازله في منافقتنا الحالية . ويبع شعر الأعدى نقليد مرحلته في صباغة أبيات الهججاء والحرب في الزمن المضارع، والحب في الزمن المضارع، والحب في الزمن المضارع، والحب في الزمن المضارع، والحب الحبية، وأصبحت أرض الخيام مهجورة:

- باتت سعداد وأصبى حيالها رابا

شطت على ذى هوى أن ترازا ـ وبالت بهسا غسربات النوى وبلت شوقا بها وادكارا (م) ـ غشيت لليلى بليل خسورا وطالب سهسا ونلرت النلورا ـ وبالت وقد أورث فى الفسؤا د صدحاً على نأبها مستطيرا (٢) ـ لميشاء دار عضا رسمها فسمسا إن تبسين أسطارها وبرم الفسؤاد لمسرفساتها

_ دیار لیسشساء حلت بهسا

- لميشاء دار قد تعفّت طلولها

وهاجت على النفس أذكسمارها

فقد باصلت منكمو دارها (٢)

عقتها تضيئات الصبا فمسيلها للم

ويمكن الادعاء أن هذا التقليد .. للوجود، بالطبع، على المتداد الشمر العربي القديم .. يفتقر إلى الدلالة الشعورية الحقيقية، وأن الاختلافات الدقية الأخرى في المغي مثل السخوية .. تستوجب الملاحظة، ويمكن أن يصدف الحكم الاختير على مرحلة متأخروة إلا أنه لا يبدؤ أن ثمة شواهد عليه على عدد الأخسى، ولايد من تأكيد أن التقليد استهلالئ خطب، على يستخدم كمقلمة فرامية ترسى نوجها قد يقدهم أو يتغير في يقية القصيدة، فالوجه الملكي بعليه القراق لابد حاصل عالية والمتحدول بالمتحدول المتحدول ا

الشعورى من قصيدة لأخرى، لكن يمكن كقاعدة عامدة، ملاحظة أن أنماط الصوت في هذه الأبيات التمهيدية متراتبة بعناية. وثمة نموذج واضح يقسدمه حرف المد في ديانت سعادة، وهو نفسه الذي استخدمه هوراس في عمله الشهير هـ بانت معاد وأسبى حبلها رايا

Venafranos in agros (٢٠ لتأكيد الأسف على الملذات التى لم ينلها في الماضى والحاضر، وعلينا الافتراض أنه الطابع نفسه الذي يريد الأحشى نقله.

وسيكون من المهم أن نستطيع تأسيس وابط بين هلا الأسف على الحب الماضي والحب غير المتحقق دائما لدى الشعراء الملائية، ولمكن والحب تباعا عن تأثيره في أسابا الأندلسية، فيمكن استخدام التقليد كله لتفسير طواهر وحب القصور لامون (Courtly Love) في أوروبا، وقد تعرضت هله المشكلة للمناقشة كثيرا، وهي تقع بالأساس خارج نطاق مقالتنا هذه، فهنا، يمكن فح فحسب ملاحظة أن حلقة أن طقة الربعة القصوي، والمسلة وإذا ماكانت قائمة .. واهية إلى المربعة القصوي،

ويضيف الأعشى إلى ماقدمه من الصور الاستهلالية للفراق الأحزان التقليدية للماشق المفرى، فحبيبته فتاة لن يقم في حبها أي رجل محظوظ (۱۰۰ فالنحب يجلب له الصوبات والفرفول (۱۰۰ فالنحب يجلب له من زجاج مكسور لا يمكن أن يلتم (۱۱۰ ويسيش كسجين التفاو أي اعتقار قائدات القاميل الا يمكن أن يلتم (۱۱۰ ويسيش كسجين الشاعر أي يهلور فكرته عبد بالمرة لتحقيق أي شكل للتفرد المنافى، بل يهلور فكرته عبن الهسب التميس صلى مستوى يقترض ولابد أن يكرن مألوفا تماما لمستمحيه، وإذا مااستهدف ذلك التعبير عن شعور شخصي مباشر، فلايد _ إذن من تنجيته يوصفه تعيوا حقيما، أما إذا ماتوفر على هدف درامي، وإن حقيقة معرفة المستمعين بكيفية تطور المشهد _ أثناً - من

ومن الواضع أن الاهتمام قد تركز في هذه المقطوعات .. على الانحراف بالشمور، أو .. في الحد الأدنى ... تضمير مباشرته. يقول:

أجبير هل لأسيركم من فادى أم هل لطالب شققة من زاد(١٥)

والشطران مألوقان في الشعر العربي القديم. فهما لايتطابقان، ولكن الشطر الثاني يستخدم على نحو طبيعي له لايتطابقان، ولكن الشطر الثاني وسع ذلك، فالأعشى لتأكيد الأول له الذي يمكن أن يمكن أن يملي وقما نحوريا واضحا لفكرة والأسيرة، بل يترك مستمعه ليوالموا بين المصورتين المتباعلتين الاقتداء الأسير وزاد المرقل ولا يمكن للاستجابة الشعورية أن تكون فورية، بل المرقل و الابدأن ترد بمهارة أكبر، مع إدراك الطبيعة الخيالية للبيت. يقول:

ر. أنت سلمي هم نقسي فاذكري سلم لا يوجسد للنفس ثمر.(١٦)

وفكرة الهب اغتضر متكرة إلى حد الابتدال، شأنها شأن ما ماسق ذكره. ومع ذلك، فقد طرحنا هذه المسألة ... هنا ... في محمومها. أما تأثير البيت فيتحقق ... جزئها ... من الانتقال من فكرة بسيطة إلى تقرير غير محدد، و... جزئها ... من التوازن الموسيقى الدقيق الناخ عن التلامب بالنبر والنهاية الوزنية للجملة، ونمط الصوت، وموضوع الكلمة المفتاح «سلمى» في الشطرين. يقول:

نام الخلى وبت الليل مسرتفسقسا

أرعى النجوم عميدا مثبشا أرقا

أسهبو لهم وداعي فهي تسهبرني

بائت بقلبی وأمسی عندها غلقا (۱۷)

وبعد وصف المحبوبة، تتواصل القصيدة بتشبيه طويل بيداً كالتالي:

كأنها درة زهراء أخسرجُسها غواص دارين يخشى دونها الغرقا

قد رامها حججاً مذطر شاربه حتى تسأساً يرجوها وقد حفقا

والقاعدة أن التشبيهات يجب أن تركز على نقطة شعورية،

والمصافدة ما المسيهات يبب ما طروح على المستمرود الم المستمرود ألم المستمرود ألم المستمر المستمر المستمر من المبعر الأصلى، وفي كانا المحالتين، يقتلم الشاعر إلى هدفه بصورة غير مباشرة، ليتركه للقارئ الذي إما أن يقدم كذافة الشعورالمقصود، وإما أن يسقط عليه شعوره الذاى، من خلال إدراكه صورة الشاعر، وهذا الطرح غير

المباشرهر المفضل لدى الأعشى، سواء هنا أو _ كما سنثير فيما بعد _ في مقطوعات أخرى لا تستخدم التشييه. ومن الواضع _ بالطبع _ أن مخويل الشعور إلى الغواص قد استخدم لتأكيد السياق الشعورى، إلا أن ذلك يظل غير واضع.

وسيكون من الشائق أن نقارن بين المشاعر المستندة على التقابل بين الققاليد الشعورية لدى كل من الشعر العلرى وشعر الأعشى؛ غير أن ذلك يخرج عن مجال دراستنا الحالية. وقد يكفى .. هنا .. أن نلاحظ الموقف العلرى الأساسى، على نحر ما أورده جميل؛

فسلا أنا مسردود بما جسئت طالبسا ولا حبسها فيمما يبيد يبيد^(۱۱۸)

وحبك مسا يمح ومسا يبسيسة (الشعر ومسا يبسيسة (۱۹۰)
وبالرغم من أن الفعل الماضي قد يوفر أساسا للشعر
(المتعادم المتقرار روح جميل، إلا أن الشفائي
اللانهائي غائب، وبقدم الشاعر ففسه كصائدة وإن لم تكن
الطريدة بذات قيمة، فإنه يهجرها، يقول:

أقصر فكل طالب سيسمل · إن لم يكن على الحبيب عول (٢٠)

قــــد تعلمين ياقــــتـــيلة إذ

خسان حسيسيب عسهسده وعسدل أن قسمد أشسمت الحسيسل منه (۲۱)

ويتباهى بخدعته:

ولقدد غيبنت الكاعب

ت أحظ من تخربسابها(۲۲)

وبؤوة ملا الحب جنسية، يوضوح. فالشاعر يعضى كبديل لأزواج النساء (٢٣٦). وفتياته يلمبن مع رفاقهن (٢٣٥) وهن رفيقات يحسن المعاملة في الصباحات المطورة (٢٥٠) وعند الركوب يضمن الوسائد للراكب (٢٦٠). ومؤلاء الفتيات كما قد يلاحظ بلا خصوصية شخصية. لكنهن مح

ذلك _ لسن ، بالدرجة الأولى ، مقاصد جنسة محضة ، حيث لا يسمح بأن يسود المنصر الجنسى القصيدة ، بل تم تقديمهن ليسمحن للشاعر بأن يلعب دور العاش المتحقق، وذلك _ بالنسبة إلى الأحشى _ جانب تقافى ، لاعاطفى، على نحو ما يمكن أن نرى في وصفه مباراة الحب الدائرية:

عُلَقتُ بها صرضا وعلقت رجلا غيرى وعُلَق أخرى غيرها الرجلُ وعلقت فستاة ما يحدادلها

فاجتمع الحب حبا كله تبلو (٢٧)

ومن زاوية التفسيرات الاجتماعية لشرح حب القصور، فمن الشائق العثور على اختلافات في النيرة ـ لدى الأعشى ـ عنمد الإشارة إلى المرأة الحرة والجارية. وليس غير القليل _ هنا _ نما يمكن تقديمه. فهو يستخدم _ ربما بازدراء س كلمة وبغاياه ، التي توصف بها المومسات، للإشارة إلى فتيات الرقص في القصر (٢٨١)، بينما يخص فتيات العائلات الكريمة بالصفة وحرقه (٢٩). ومع ذلك، فثم إمكان محدود للاختيار بينهما _ على نحو مميز. فالصياغة الأسلوبية مستمدة _ جزئيا .. من استخدام الأنماط التقليدية، مثل ما سبق رصده، ومن وجود عنصر درامي أساسي في الشعر العربي القديم يتحقق من خلال مجموعة من الشخصيات الخزونة، التي تستخدم في أنماط القصائد الختلفة. وتقدم قصائد النحب مشاهد يلمب أدوارها البطل الشاعر، والبطلة المحبوبة، والرسل بينهما، والخدم، والوشاة، والحرس، والأزواج أحيانا. وكل هؤلاء يشار إليهم في ديوان الأعشى، وسواء ما إذا كان أي منهم له وجود فعلى أم لا .. فيما عنا البطل الشاعر .. فإنه أقل أهمية من الدور الذي يلعبونه في المشهد.

ويلى هذا المشهد الصورة المستمدة من تقليد الفراق. وقد يفيد مثال واحد في توضيح ذلك:

وذوقی فستی قسوم فسیانی ذائق فستاهٔ آناس مسئل مسا آنت ذائقیة فقد کان فی شهان قومك منكع وفشیان هزان الطوال الغراقیة (۲۱)

وهي قصيدة شخصية متميزة؛ لافتقارها إلى أي شعور قسوى من أى نوع – الحب؛ الكراهية؛ الازدراء، الغيسرة؛ الأزدراء، الغيسرة؛ الأنساب، غير تلاسلوب، وكما في القصائد غير الشخصية، فإن الأسلوب، غير توكيدى، عن عصد، والواقع أن الاختلاف المتعملة وبين القصائد غير الشخصية — حيث يؤدى الشاعر أحد أدواره التقليدة – لا يكمن، فيما يبنو في المشاعر؛ الم في حقيقة أن القصيدة ليست معنية ليالدرجة الأولى – باللماعر نفسه، وعلى ندو ما هو واضع، فإنه هو الذى يستخدم الأمر، ويكشف عن نيته في الزواج من جديد. ومع ذلك، فيقة القصيدة مركزة على الزوجة المطلقة، بسرزة مباشرة، لامن خلال تقنية الرصف، التي سبق مسروة مباشرة، لامن خلال ثقنية الرصف، التي سبق مطرحظتها، بما يجملها شخصية مغلوبة على أمرها في مشهد درامي.

ولايزيد الشاعر عن أن يعبر عن رخبته في التغيير، وذلك ما يربط بينه وبين الأنماط الأعم من التغيير التي يعليها تساقب المليال والتهارات؛ وهي فكرة متكررة _ بأشكال متنوعة .. في أوضح نماذجها .. بإحدى مراحل دورة الحياة للبطل الشاعر التقليدي، مرحلة الماشق للسن. يقول:

ور. يعون.
وقسد قسالت قستسيلة إذ رأتني
وقسد لا تمستم الحسمناء ذامسا
أراك كبرت واستمحدثت خلقا
وردعت الكراعي والمنامسسا
فسإن تك لتى ياقستل أضسحت
كسأن على مفارقها تضاما

تتابع وقعما الذكر الحساما (٢٢)

مسيستانة الخلق مسئل الهسسا

ق لم تر شسمسسا ولا زمسهسريرا

وتيسسرد برد رداه المسسسرر

من رقرقت بالمسيف فيه العبيرا

وتسسخن ليالة لا يسسستطيع

نيسماحُسما بهمسما الكلب إلا هريرا ترى الخسمرُّ تليمسمسمه ظاهرا

وتبطن من دون ذاك الحسسريرا إذا قلدت مسمسمسا يارقسيد ن ضماًل بالدُّر فسمسلا نفسيسرا

ن قسمال بالذر قسمسلا تفسيسرا وجَلَى زبرجسسدة قسسوقسسه وياقبوته خلت شيسقا تكيسرا (٢٠٠

ولا تتملق هذه الصورة بامرأة، يل بالترف، حيث الأربح والحرير والمجرهرات والأنوثة موضوعة في مقابل عالم الحر والبرد القامى، ولم يكن مقصوداً لمشاعر الشاعر _ يوصفه عاشقا أن تكون حقيقية، بمحنى أنه ليس ثمة شخصية حقيقية ترجه _ هذه المشاعر _ إليها. بل يلمب دور البطل الماشق، ليكون على المستممين أن يشهجوا له لنيله امرأة بمثل هذه المتنة، أو يحزنوا له على فقده لها.

ومن الشائق ملاحظة القصيدة الأولى في ديوان الأعشى، حيث المرأة المخاطبة لها وجود فعلى. تقول القصيدة:

یا جسارتی بینی فسانک طالقسة

کسذاك أمسور الناس غساد وطارقسة
وبینی فسان البین خسر من العسما
وألا تزال فسسوق رأسك باركسسة
ومسا ذاك من جسرم عظیم جنسسه

ولا أن تكوني جنفت فسينا بسائقة وبيني حصان الفرج غير فميسمة

ومسومسوقسة فسينا كسذاك ووامسقسة

یسا مسن یسری ریمسان آمس سی خساویا خسریا کسمسایه آمسسی الشسمسالی آهله یمسد اللین همسو مسآیه (۲۲۸) وثمة تشابه وثرق مع هذا الطلع فی آبیات درویوروسی:

Et vestro Posita est aurea sella foro. Nunc intra muros Pastoris bucina lenti Cantat et investris os sibus arva metunt. (**4)

heu vei veteres! et vos tum regna fuisti

وقد بذل وبروبيرتوس، جهدا شاقا في تدقيق أبيانه؛ على نحو ما يمكن تلمسه في أنماط حروف اللين وحروف السكون. ولا نقل صبورة الأعشى غرابة عن ذلك؛ حيث يطرح اجماد الإنسان عن الأطلال استنادا إلى حقيقة أن الشمالي لا تفجي حفالت للمسيد، بل للمب في وضح الشهار. ومع ذلك، فائس المربى يفتقر إلى القدر فضه من ضروريا لإحداث التأثير الملايب. وبالشبة إلى بروبيرتوس، فهذا التأثير شمورى؛ على نحو واضح؛ حيث يقدم الطباق بتفصيل تام، محققاً لكلا طرفيه التقل والاحتيار، أيضم مستمعه بشمور الحزن الشقيف على الجد الفارب، ويستدعى الأعشى الموقف إلى ذهن مستمعه؛ لكنه يعبره، فيتركهم ليشهوا سهم علا المؤمر.

ومن المغرى أن ترى الزمان والمكان يرتبطان معا بوصفهما من المرضوعات التى تقزم الفرد ⁽⁴⁵⁾. فخلال زخرفته لتقليد الحبيب الغائب، يأتى بواحد من أفضل أبياته:

رب خبرق من دونهما يخبرس المسقد

ر ومبيل يفسضي إلى أمسيسال (٤١)

فالصحراء مادُّى بالأشباط الت¹⁴⁷، وقمة مدن مهجورة فى القفر يختى الأدلاء اللهاب إليها، وحيث لاصوت سوى صرخة البومة المتلو بالشر⁽¹⁴⁷، ورغم ما قد: يتكشف عنه ذلك من عدائية، إلا أن مواجهته محكة بفعل الشاعر، فى وأنكرتنى ومساكسان الذى نكرت من الحسوادث إلا الشبيب والصلعا

قمد يتسرك الدهر في خلقهاء راسيمة

وهيا ويُنزل منها الأعصم الصدعا (٢٣)

رأت عسجسوزاً في الحي أسناء أملهسا

لدائي وشميسان الرجسال لداته (٢٤)

ومن بين أوائل النماذج المروقة لهذه القكرة في التراث الأدبى الغربى: ميمنيرموس RMimnermus الذي صنف مللاته: والحب السريء وكتب في المحميلة، السريرء، وكتب في الساحة: وعندما ينتهى اهتماماى بهذه الأشياء، لابد أن أمرت، (⁷⁰³). وروما كان هذا البيت ساذجا، لكنه ينجع في نقل شعور منحصى مكثف، وبديلا عن هذا الشعور الدينا عني الأوشى وبكون لنا أن تتوقع التميمات على تطور الشخصية الاشترنة، وبكون لنا أن تتوقع التميميز بين صوته الخاص وصوت شخصيته حيثما يكتب بصورة (موراتية»:

منضى لى ئىساتون من منولدى(٢٦١)

ولكنه يلى ذلك ببيت تقليدى خالص، لا أثر فيه لأية خصوصية:

فسأصبحت ودعت لهمو الشميما ب والخناويس لأصمحماههما

ومن الواضع أنه .. في استخدامه تقليد الهب المجوز .. لا يهدى امتماما بقليم أي تعبير شخصي مباشر، وعلى نحو بيئو، ينظهر الزمن في شمره كمفهوم كوني يؤثر على البخس البشرى عامة، لا على الفرد وحده، وفي بعض الأحيان، يستخدم المدخل التاريخي:

أو لم تر حـــــراً وأنــ

ــت حكيـــمـــة ولما بهـــا

إن الشـــــعـــــالب بالضـــــحى يـلـمـين في أبـوابـهـــــــــا (۲۷)

شخصيته كرحال جسور يمضى إلى حيث لا يجرؤ غيره؛ ليقد الله مستمعيه – مرة ثانية – نوعا من الإشباع البديل. ومع ذلك، فقى مواجهة الرمن والتغيرات التي يحدثها، ليس دنفاع إنساني، والملاحظ أن أهمية الدور الذي يلميه الأعشى – في إشراراته الكثيرة إلى ذلك ... تضمف، بصورة وضعمة. ويمكن الاحتجاج بأنه – في هذه السياقات – إنها يتحدث بلسان والمجوز الحكومة، ولكن الرسالة – حتى لا يكمن كراد ذلك صحيحاً – هي ما يهم المستمحين، لا المشهد الدرامي، وهي رسالة ب انساقا مع طابع بقية الشعر – عامة:

لعسمسرك مساطول هذا الوسيان عملي المرح الاعتباء مسسسمن عمل رحسم الريب المنون ولمساسك أهسال يسجم في أهله والحسون وهسالسك أهسال يسجم من أهله والحسون كسائس في قسم المرودية وقد عولت تعليقات الأنا إلى تعميمات:

وبعن اربی انتخر اسدی هو حساسر إذا أصلحت كمتًا ای صاد فافسسدا شهاب وسیب وافست قسار وثروة فلله هذا الدهر كسیف ترددا (۲۱)

فالماضى قسد ولى على نحو نهسائى، ويستخدم الأعشى ـ. هنا ــ إحدى صوره المفضلة، صورة الزجاج المهشم (٤٧٧). وتبدلات الحظ تقدم تا هو أقوى من الطبيعة ذاتها:

والأرض حسمالة لما حسمال

اللهُ وما إن ترد ما فسمسلا يومسا تراها كسشسيسه أردية ال

حسمس ويومسا أديمهسا نغسلا أمشسالهسا الخف والبسرائن والس حسافس شستى والأهسم الوعسلا

والناس شستى على سسجسائحسهم مستوقحا حافيها ومتعملا (٤٨)

وهناك كثير من مقطوعات الشعور/ التقليد عند الأعشى، التي تستحق التحليل. فهو يعرف بأنه شاعر الخمر الذي يحتفي بـ في سلسلة من المشاهد الدرامية النموذجية؛ وإلا فإن تناوله يتم من خلال أوصاف عامة تسمح للقارئ يتفسيره .. موضوعيا .. على النحو الذي يميل إليه. ولديه بعض الأبيات الجميلة التي تتناول الحرب والكراهية، وقصيدة يتراجع فيها عن هجاء سابق له، وتتميز بأنه لا يقدم فيها أي اعتذار شخصي، بل ملاحظات لا غير: (جاءت بي الأشياء لك (٤٩) . ودراسة كل هذه الأنماط ستمثل قفزا على حدود مقالة محدودة كهذه، لكن من المكن لها أن تدعم ما تم استخلاصه من هذا البحث. فشعر الأعشى يرتكز على مجموعة من التقاليد التي يقرضها مدخل شبه درامي إلى الموضوعات الختلفة التي يعالجها، ورغم أن الشاعر يبدو كأنه ينطق بلسان الشخصية propria persona ، وهو لا يمثل شعر الذات في الغنائية الأوروبية، بل شعر المونولوج، أو الحوار الدرامي. ولا ينتقل الشعور .. عامة .. على نحو مباشر، لكنه يتحد والستمع أو يستمده المستمع من السياق. وهو ما ينطبق _ يوضوح _ على شعر الحب، غير أن المدخل إلى المحتوى الشعوري لفكرة ما يمكن التماسه في معالجة الموضوعات اللاشخصية من قبيل موضوعات الزمان والمكان. وقد تكون ملائمة للتقاليد الدرامية، لكنها حين تشكل موضوعات شعرية مستقلة، فإنها تتحول ... شعوريا .. إلى تعميمات متماثلة.

وذلك ما يتخطى الحدود المقولة لهذه الدراسة، وإذا كان المسرورى .. أو الممكن .. تفسير ظاهرة من هذا النوع، من المشرورى .. أو الممكن .. تفسير ظاهرة من هذا النوع، فلابد من المتفاقيات المشاكه أشكن المستحمق الملاحظة .. هنا سعو أن المسائد الشخصية العربية المبكرة قد فقدت في غالبتها، لأن المسائد الشخصية المستحروا بحفظها (٥٠٠). ويمكن اعتبار بقاء القصائد الراق من المسائدة . لكن ذلك لا يفسير أولا يتضمن .. ممالجة الشعور الشخصي في القصائد التي وصلتنا، ويمكن طرح ملاحظتين .. هنا المبحث فيما بعد. وصلتنا، ويمكن طرح ملاحظتين .. هنا البحث فيما بعد. أو لاء أنه لايد من تأكيد أن القصائد غير القبلية للأعشى،

التي نتناولها، تمثل شعر التحامي Patronage فهو يكتب عن غايته من حيث هو شاعر:

وغيريبة تأتى الملوك حكيسمية

قد قائمها ليقبال من ذا قالها (a)

ومن الواضح أن ذلك يؤثر _ بالضرورة _ في نمط الشعرة بحيث لا يمكن استبعاد التأثير على أنه سطحي. ولا تنتج غنائيات بندار _ الموجهة إلى من يرعونه _ المشاعر الشخصية نفسها لغنائيات سافو وألكابوس، وهو الشرط الذي أثر على الأعشى، بالضرورة. والملاحظة الثانية أكثر إثارة للجلل. فأحد أبياته يقول:

ياليشهما وجدت بي ما وجدت بهما

وكان حب ووجد دام قاتفقا (٥٢)

ويقتقر التأليف المجمي العربي إلى مستوى التقدم الذي يسمح له بالتحديد الدقيق لظلال معنى دحب، و دوجد، في سياق كهذا. ومع ذلك، فيمكن الزعم - بمعنى ما - أن وحب، لابد أن تكون ذاتية، حيث تنطوى _ بالضرورة _

على محبوب ما، فيما يشير المعنى الأولى لكلمة ووجد، _ بصورة موضوعية _ إلى شعور الحب. إذن، فشعر الحب، ذاتي، عن قصد، بما يتواقق مع ماذهبنا إليه في البداية؛ أما شعر الوجدة فبلا وجود له لدى الأعشى. وفي مرحلة متأخرة، تم اعتبار والوجد، _ في الاستخدام الصوفي _ فقدانا للتواصل. ولايد من تأكيد أنه ليس ثمة ارتباط ضروري بين هذه الملاحظات، لكتها تفيد _ على الأقل _ في افتراض أن الأعشى ... وربما الشعراء العرب الأواثل عادة .. كانوا يعتبرون المشاعر الشخصية ـ في النظر الموضوعي ـ أشياء لا يجسب _ أو لا يمكن .. التواصل معها. وإذا ما كان لمثل هذه النظرية أن تستندر فحسب ملي -argumentum ex si lentio ، فستعتبر غير كافية. أما إذا ما أثبتتها دراسات أخرى لشمراء آحاد، فإنها سوف تساعد على تفسير ظهور تقاليد الشعر العربي المبكر. وهي التقاليد التي صيغت الأشباع ما لابد أن يكون الشعراء قد اعبروه حاجة عميقة. وإلى أن ظهر التقليد ومخقق إشباع الحاجة، فلم يكن بالمستطاع إدراك هذا التقليد إدراكا كاملا.

الهوامشء

l'after 625' A.H.W. Caskell, Al-A'shá' The Encyclopedia of Islam (new edition), Vol. 1 (Leiden 1960); '629'.

وطيعة دلر صادر (بيروت ١٩٦٦)، ص٥. (٢) انظر المرجم السابق.

Structural Continuity in Poetry' Mouton&Co., 1970, p. 21.

(1) النص الشعري للأعشى ـ في الاقتامات ـ هو نص انتقالي: R. Geyer (Gibb Mem. N.S. VI, London 1928) ، وطيعة دار صادر (بيروت ١٩٦٦). وأرقام القصائد مستمدة من جبير، حتى يعرف الفارئ أية مقطوعات يعتبرها كاسكيل متبحلة. وقد أضيفت إحالات الصفحة والبيث إلى طبعة فار صادر.

والاقتياس النحالي من Geyer 79 ، ودار صادر ١ - ١٣ .

[ونكتفي _ في ترجمتنا العربية هذه _ بالإحالة إلى الطبعة العربية، طبعة دار صادر، باعتبارها المتاحة بين يدى القراء العرب _ المترجم].

(٥) صادر ۱ ... ۸۰ .

(٦) صادر ٤ ـ ٨٥ .

(۷) صادر ۱ .. ۸۹ . (٨) صادر ١ _ ١٣٤ .

(٩) انظر:

(۱۰) صادر ٤ ١٠٠٠ . (۱۱) صادر ۲ _ ۱۷۳ .

(١٢) صادر ١ ــ ٢١٤ .

Odes, 3,5,55.

(۱۳) صادر ۵ – ۱۹۳ . (۱۵) صادر ۱ – ۷۹ . (۱۵) صادر ۱ – ۵۰ . (۱۲) صادر ۱ – ۲۱۵ . (۱۷) صادر ۱ – ۱۲۵ .

(19) صادر ۱ ... ۱۲۲ . (۲۰) صادر ۱ ... ۱۲۲ . (۲۰) صادر ۲ ... ۱۲۲ . (۲۲) صادر ۲ ... ۱۲ . (۲۲) صادر ۲ ... ۱۳ . (۲۲) صادر ۲ ... ۱۱۳ . (۲۲) صادر ۲ ... ۱۱۳ . (۲۰) صادر ۲ ... ۱۱۳ . (۲۰) صادر ۲ ... ۱۱۳ . (۲۰) صادر ۲ ... ۱۲۵ . (۲۰)

(۱۸) دیوان جمیل، دار صادر، (بیروت ۱۹۹۱)، ۹. ۱۰.

```
(۲۷) صادر ۱۶۵.
                                                                                                                   (۲۸) صادر ۵ _ ۱۹۷ .
                                                                                                                   (۲۹) صادر ٤ _ ١٢٦ .
                                                                                                                    (۳۰) صادر ۲ _ ۸٦ .
                                                                                                                   ۱۲۲ مادر ۱ – ۱۲۲ .
                                                                                                                   (۳۲) صادر ۵ .. ۱۹۰ .
                                                                                                                    (٣٣) مبادر ٢ .. ١٠٥ .
                                                                                                                    (۳۱) صادر ۳ - ۳۰ .
 The Oxford Book of Greek Verse (O.U.P. 1942) no. 118.
                                                                                                                              (۳۵) انظر:
                                                                                                                    (٣٦) صادر ٥ .. ٢٥ .
                                                                                                                    (۳۷) صادر ۸ ـ ۱۹ .
                                                                                                                   (۲۸) صادر ۱۳ ـ ۲۱ .
Propertius 4, 10, 27,
                                                                                                                               (۲۹) انڈر:
(٤٠) اإنني منطل أن الزمن ، من حيث هو عملية تشهر هائمة، لا يتراجع إلى الوراء. وهذه العملية .. إذا ما ترجمناها إلى مصطلحات مكانية، فإنها تتحول .. بصورة
W. H. Auden, "The Quest Hero" Tulkien and the Critics . (University of Notre Dame Press, 1970) p.45.
                                                                                                            طبيعية تماما _ إلى رحلة،
                                                                                                                   . ۱۳۹ - ۱۳۹ مادر ۱ - ۱۳۹ .
                                                                                                           . EY _ & . AY _ 0 _ ole ($Y)
                                                                                                                 (٤٣) صادر ١٣ ـ ١٠٦ .
                                                                                                                  (٤٤) صادر ١٠ ـ ١٥ .
                                                                                                                  (10) صادر ۱۰ ـ ۱۵ .
                                                                                                                    (£1) صادر ۳ .. ه£ .
                                                                                                  (٤٧) صادر ۲ ـ ۸ م ۲ - ۲ ، ۱۲۷ و ۲ ، ۱۲ .
                                                                                                                  (٤٨) صادر ٢ ــ ١٧٠ .
                                                                                                                  (٤٩) صادر ٦ _ ١٠٣ .
                                                                                                                             (٥٠) ابطر:
Bateson, op. cit., p. 35.
                                                                                                                  (01) صادر ۱ ... ۱۵۱ .
                                                                                                                  (۵۲) صادر ۲ ـ ۱۲۱ .
```

(٢٦) صادر ٧ ... ١٤٠ ، وقارل شرح ديوان عمر بن أبي وبيعة، طبعة محمد عبد الحميد (الطبعة الثانية ١٩٦٠) ص ٢٩٨٠.

قسراءة في رائسة عمر بن أبي ربيعة عادل غيدال جنال

أسهم المرب في نقل التراث الإغريقي مساهمة يدين لها العدالم الأوروبي؛ إذ من خلال ترجمه هذا التراث من العربية إلى اللاتونية اطلع الأوروبيون على الثقافة اليونائية وارتكزت عليها نهضتهم الفكرة والأدبية!\\، ولكن هاه المساهمة في النقل فعلت إلى حد ما على ما ساهم به العرب أقسهم خلقا وابتداعا في مجالات الأدب. فقد احير ما كتبه العرب عن كتاب أرسطر (POETICS) مجرد تعلق عليه أو تلخيص له، وأى خورج عن النص كان، لا جرم، تشويها له أو سرء فهم، على أقل تقدير؟\\.

ولكن من المحقق أن فلاسفة العرب ونقادهم اهتموا في (كتباب الشعر) لأرسطو بالوسائل والمعايير الفنية المطابقة لأدبهم أو المشابهة له، فليست أصحالهم .. إذن .. مجرد ترجمه، وإنما إيجاد نوع من فالتوافق، بين الفكر البونائي والأدب العربي⁽⁷⁷⁾، وذلك مباين لما حدث في الفكر الأوروبي يعد ترجمة الكتاب إلى اللاينية سنة ١٤٩٨، فقد أثر (كتاب الشعر) على الأدب الأوروبي ونظياته النقدية تأثيراً عمية...

وليس الأمر كذلك بالنسبة إلى الأعب العربي. فإذا قبلنا أن نظرة العرب لكتاب الشعر كانت نظرة موازنة ومقابلة، فلاشك أثنا منجد ضربا من التشابه بين (كتباب الشعر) و الشعر العربي في يعض مناحيه. فصلاً: يتباول ركتاب الشعرك. فيما يتباول بالتحليل للأساة Tragedy والشعر الملحمي Epic poerry ويخل الشعر العربي القديم من هذين الفنين حسب عليل أرسطو لهماء ولكن الشعر العربي ليس خلوا من الشعر المقصصي الذي يعت إلى شعر الملاحم، يصلة فهية ولو من ناحية الشكل، وفي ضعر الملاحم، وهو قصصيمي الطابع — غيد موضوعين متصافيين: وهما شعر البطولة وشعر الحب، كلاهما شائع في الشعر العربي منذ ألفم عصوره.

وسوف يحاول هذا للقال أن يوضع أن هذين الفرصين من الشعر الملحفي متأصلات في الشعر العربي (وإن كانا من الوضوح يمكان، ولكن لم نعتد أن تنظر إليهما على أنهما يحتان إلى شعر الملاحم بصلة)، وأن خصائصهما المميزة، كما شرحها أرسطو ونقاد الذرب من بعد، متوافرة بطوابعها القصمية في الشعر العربي، خاصة في والية عمر التي مأتاولها بالتفصيل مقارنا بينها وبين بعض الشعر القصصي

* أستاذ الأدب العربي بجامعة أريزونا.

الغربي، آملا أن تنضح خلال ذلك الدرجة الرفيعة التي وصل إليها الشعر العربي خلال القرن السابع الميلادي، بينما كان الشعر الغربي يتعشر في أولى محاولاته؛ وهي قصيدة Bcawulf التي نظمت حوالي سنة ٧٠٠ ميلادية.

_ Y _

من أهم الموضوعات التي عالجها الشعر العربي، شعر البطولة أو الحماسة. وغنى عن البيان أن النزاع القبلي يضرب بجلوره إلى أعماق تاريخ الجزيرة العربية، وشن الشعراء المعارك بأقلامهم وألسنتهم بقدر ما خاضها الحاربون بسيوفهم وأسنتهم. فالشعر المرتبط بأيام العرب في الجاهلية شعر يعبر عن البأس والشدة، والعزم والحزم، والصبر والتجلد، والفسخر بأمجاد قائله وماكر قبيلته، وهو .. في آن .. يفيض بألوعد والوعيد لخصومه وأعداء عشيرته. ولما جاء الإسلام وجعل العرب أمة واحدة خفتت أصوات القبائل إلى حين، ولم تعد خصومة الشاعر/ البطل مبعثها قبلياء وإنما استثارتها العقيدة الدينية، وربما حارب أقراد قبيلة ما بعضهم بعضاء وقاتل الفرد مع عمدو الأمس أخماه أو أباه. ويكفى أقل نظر في شمسر للغازي(٤) لنري مصداق ذلك. وهو شعر حل فيه الفخر بالأمة والدين الجديد محل التعصب للقبيلة والتيه يبعض مثلها التي جاهد الإسلام في هدمها. وزاد هذا الشمور حدة في شعر القنوح. واجه العرب أبما أكثر منهم قوة وأشد بأسا وجيوشها أكثر تنظيماء ولكنهم دكوا عروشها دكاء واستماتوا في الدفاع عن دينهم الجديد ونشره، وأحبوا الموت كمما أحبت بعض الأمم الخمر والحياة. وقصص البطولة التي شاعت عن بعض شعراء الفتوح لا تفارق، إن لم تفق، ما ألفناه في قصص حروبهم في الجاهلية؛ مثلما تجد في أخبار أبي محجن الثقفي، وعمرو بن معد يكرب الزبيدي والقعقاع بن عمرو^(ه). وقد عقد صديقي وزميلي المرحوم النعمان القاضي فصلا في كتابه القيم (شعر الفتوح) بعنوان وأحاديث البطولة بين الواقع والأسطورة أبان فيه أن بعض قصص البطولة خلال هذه الحروب بعد مع الخيال .. في بعض جواتبه .. عن الواقع الحقيقي إلى الأسطورة الخينالية، وصور القريبان المسلمين في صورة فلة عجيبة (٢).

هذا عن الموضوع الأول الذي يتميز به شعر الملاحم. أما الموضوع الثاني ـ كما ذكرت آنفا ـ فهو الحب؛ خاصة الحسى منه، فلهذا الضرب من الشعر نصيب موقور في كل عصور الأدب العربي، ويمثله خير تمثيل في العصر الجاهلي امرؤ القيس والأعشى، ووصف هذا الأخير علاقاته بكل أنواع النساء: النبيلات منهن، وغواني الحانات، وكان ذا ولع خاص بالنساء المتزوجات، يخادع أزواجهن ليصل إليهن. يقول(٧):

فظللت أرعساها وظل يحسوطهما حمستي دنوت إذا الظلام دنا لهمسا فرمسيت غسفلة عسينه عن شساته فأصبت حبة قليها وطحالها ويقول عن أخرى(٨)، وسماها تيًا: ومسئلك مسعسجسية بالشسيسا

ب صاك العبير بأجسادها تسليتها عادني ظلمة

وغسمة لم عين وإيقسمادها فببت الخليسفية من زوجيها.

وسيببد تيسا ومسستسادها

أما امرز القيس، فلم يحتج إلى أن يغافل أحدا؛ فقد أتاح له ملك أبيه أن يجاهر بغيه وأن يعبث دون خوف أو حساب لمغبة عواقب، وأبياته من لاميته في هذا الشأن متعالمة مشهورة ^(٩) :

وصمرنا إلى الحمسني ورق كملامنا ورضت قسللت صنعيسة أي إذلال فأصبحت معشوقا وأصبح زوجها عليمه القستمام سميىء الظن والبسال يغط غطيط البكر شممد خناقممه ليسقستلني، والمرء ليس بقستسال اتصال أيام العرب في الجاهلية من ناحية، وغرق أهلُها

. في للات الحس من خمر ونساء من ناحية ثانية، وعبقرية

الشعر فيها من ناحية ثالثة؛ كل ذلك أدى إلى ازدهار هلين الموضوعين اللذين هما من جوهر الشعر الملحمي: شعر البطولة وشعر الحب؛ وقد وضع طرفة جماع ذلك كله في أبيات من معلقته الشهورة. يقول(١٠٠٠؛

فلولا ثلاث هن من عيبشة الفتتى وجدك لم أحفل متى قدام عودى فسمنهن سببقى العداذلات بشربة كسمسيت مستى مسا تعل بالماء تزيد

وكسرى إذا نادى المضماف مسحنبما

كسسيد الغضا نسهته المتسورد وتقصير يوم الدجن، والدجن معجب

بهمسكنة تخت الخبساء المعمد

وفي أشمار كثيرة ترتبط قصص البطولة بقمص الحب، ثما يعرف بـ دآداب الفروسية (۱۹۱۵). وقد أسنت بطولة عنثرة وقصة حبه لابنة عمه عبلة الكتاب فيما بعد ليصوخوا ملحمة شميية رائعة، بالمت في إحدى طبعاتها، (سيرة عنترة (۱۲۵) القاهرة ۱۸۸۹ سـ ۱۸۹۳) الذين وثلالين جزءا.

يقول W.A. Clouston في مقدمته لتعريف القارئ الإنجليزي بالشعر العربي:

همن المتصل جدا أن تكون فسيرة عشره وراء ظهور شعير فآداب الفيروسيةه الذى شاع في أوروبا خيلال القيرون الوسطي، لأننا إذا قيارنا بعض الأحداث الواردة في فسيرة عشرة بمثيلاتها في ما يسمى بـ Gothic Romance وجدنا تشابها واضحا لا يمكن إنكارهه.

وأكد ذلك Sir William Blunt أيضاء فسهو يرى أن ومغامرات عنترة الرومانسية هي الأساس الذي قامت عليه أشعار المغامرات الرومانية المسيحة في المصور الوسطية (١٣٠٠)

ظهر في إنجلترا فسى القرن الرابع عشر نوع من الشعر القهر على عشر نوع من الشعر القهر القهر التالم الله المناط

Chaucer's اليستسدال The Vision of pievs plowman open وأيسسال والمحقوب Canterbury tales وبعد أربعة قرورت من هذا التاريخ كتب Wordsworth شعره القصصى عن رجل الشارع وأحداث المربية عثل هذا الشعر منذ القرن السادس الميلادي، وأعلى به شعر المسائلك في المصر المجاهلي، فقسوهم بصور أحداث مرابع القانية به فقسوهم بصور أحداث وحقد ومرازه، وبأس وقوة، إلى آخر ما وضحه أستاذنا المرحوم المحاليات (141 مرابع وسف خليف في كشابه النفيس (الشعراء المصمائيلة) (141). وبناب هلى شعرهم الطابع القصصى سواء الشامخة لامية المرب، وتاثيته المفضلية، وقافية تأبط شوا المنطبة أهنا،

وإذا تجارزنا العصر الجاهلي والعصر الإسلامي (شعر المنازي والفتوح) إلى العصر الأموى، وجدننا أن الأحوال الاجتماعية والاقتصادية حاصة في إقليم الحجاز قد الاجتماعية والاقتصادية حاصة في إقليم الحجاز قد ميات في مناح حجور الحجازيين هيأت كارتجم حياة ميسرة، إذ في ترفها الجوياري الجبيات الواقع جابي من الأقطار المقوحة (١٠٠). ويمريات عثقات بالحياة، فيهن جزأة وميل للهوء أسرت له الرجال (١١٠). فيضرت كثير من الحرار النسساء في جداب الرجال (١١٠). فيضرت كثير من الحرار النسساء في جداب الرجال (١١٠). ويمون يتملمي مصارنات أدبية، وقرك بعضهن لبس الحجاب (١٧٠)، ودعون المسراء لنظ المحباب (١٧)، ودعون المسراء لنظ المصراء لنظ واصفا هاده والمارانات،

اكان يجتمع في هذه العسالونات رجال على قدر عال من التعليم ونساه من بيوتات شريقة ، وجوار أخذان بحظ من الشعر والموسيقى ، فيدور بين الجميع نقاش حول الشعره أو يستمعون للشعراء يلقون قصائدهم أو إلى المغين يصوغون ألحانا في شعر هؤلاء الشعراء ، أو يستمعون إلى قسصص الحب والمفسامسرات ، وإلى طرائف الحايات. وفي هذه والعبالونات تلقى الشباب _4 _

دروسهم الأدبية ونموا ذوقهم الأدبى، واستمتعوا بصحبة مجتمع مهذب راقه (١٨٥).

عاش آگذر الحجازيين في نممة ويسر، فأقبل بعضهم على ما أتاحه له هذه الحياة من ملفات، من خمر وموسيقى ونساء. ودعته الحرية التي تمتمت بهما النساء، خاصة الجوارى منهن، إلى صوغ منامراته معهن في شعر قصمى طريف، ولعل رائية وضاح اليمن خيير مشال لما أقول، وهي(١١).

يا روض حسيسراتكم البساكسر فسسالقلب لا لاه ولا صسساير فسسسالت: ألا لا تلجن دارتا

قلت: فسماني طالب غمسرة منه: وسميسفي صمارم باتر

قالت ، قان القصر من دوننا،

قلت: فسإنى فسوقسه ظاهر قسالت : فيإن البمعر من دوندا،

قلت: فسإتى سسابح مساهر قالت: فحولى إخوة سيمة،

قلت: فسإنى غسالب قساهر قسمالت : فليث رابض بيننا:

قلت: فـــإنى أســــد حـــــاقــــر قـــالت :فـــإن الله من فـــوقنا،

قلت : فسربی راحم غسافسر قالت : لقد أعيمتنا حجمة

فسأت إذا مسا هجع السسامسر فياسقط علينا كسيقياط الندى

ولا شك أن عمر بن أبى ربيعة خير من يمثل هذا الانجاء. جعله نسبه وشعره وجماله رماله مطمع أنظار النساء. ولست بحاجة إلى توضيح ذلك، فقد كتب عنه الكثير. ولكني أريد الآن أن أنظر في رأيته محللا إياها مينا المناصر القصصية المعتازة التي تشيع في هذه القصيدة، ولسهولة متابعة القارئ لما أقول، أجد نفسى مضطرا لإنبائها هنا ٢٠٠٠؛

١ ... أمن آل نعم أنت غاد فسمبكر

غسداة غسد أم رائح فسمسهسجسر

٢ بحاجة نفس لم تقل في جوابها
 فستسبلغ حساراً، والمقسالة تعسار

٣ ـ تهيم إلى نعم فلا الشمل جامع

ولا الحيل موصول ولا القلب مقصر

٤ _ ولا قسرب نعم إن دنت لك نافع

ولا تأیها یسلی ولا آنت تصلیر ه ـ وأخری آنت من دون نعم ومثلها

ا ... واحرى انت من دون نعم ومتنها نهى ذا النهى لو ترهـ...وى أو تفكر

٦ ـ إذا زرت نعما لم يزل ذو قرابة

لها كلما لاقيتها يتنمر

٨ ـ لكنى إليسهسا بالسسلام فسإنه

يشهدر إلمامي بهدا وينكر

٩ - بآية منا قنالت غنداة لقنينتنهنا
 بملغم أكتاث : أهذا المستنسسر

١٠ ــ قفيي فانظري أسماء هل تعرفينه

أهذا المغسيسرى الذي كسان يذكسر

٢٤ _ قدل عليها القلب ريا عرفتها لها وهوى النفس الذي كاد يظهر ٢٥ ... قلما فقيات الصوت منهم وأطفات مصابيح شببت بالعبشاء وأثؤر ٢٦ _ وغاب قمير كنت أهوى غيربه وروح رعسهان ونوم سسمسر ٧٧ _ وخفض عنى الصوت أقبلت مشية ال حبباب وشخصى خشية الحي أزور ۲۸ _ فحییت إذ فاجأتها فدولهت وكبادت بمخضوض الشحبية عجهر ٢٩ _ وقالت وعضت بالبنان : فضحتني وأنت امرؤ ميسسور أمرك أعسس ٣٠ _ أربتك إذ هنا عليك، ألم تخف وقميت وحمولي من عمدوك حمضم ٣١ _ قوالله ما أدرى أتعجيل حاجة مسرت يك أم قد نام من كنت مخدار ٣٢ _ فقلت لها: بل قادني الشوق والهوى إليك، ومبا نقس من ألناس تشبعسر ٣٢ _ فقالت ، وقد لانت وأقرخ روعها كسلاك بحسفظ ربك المتكبسر ٣٤ ـ قــألت أبا الخطاب غــيــر مــدافع على أسيب مسا مكثت مسؤمسر ٣٥ _ فيالك من ليل تقاصر طوله وما كيان ليلي قيبل ذلك يقيمسر ٣٦ _ ويالك من ملهى هناك ومــجلس لنالم يكدره علينا سكدر ٣٧ _ يمج ذكى الملك منهما منقبل نقى الثنايا ذو غيروب مسؤشسر

١١ _ أهذا الذي أطريت نعتا فلم أكن وعسيسشك أنسساه إلى يوم أقسيسر ١٢ _ فقالت : نعم، لاشك غير لونه سرى الليل يحيى نصه والشهجر ١٣ _ لعن كمان إياه لقد حال بعدنا عن المهدء والإنسان قد يسغير ١٤ _ رأت رجلا أما إذا الشمس عارضت فينضحىء وأمنا بالعنشى فينخصس ١٥ _ أخا سفر جواب أرض تقاذفت به فلوات فسهدو أشعث أفسيد ١٦ _ قليل على ظهـر المطيـة ظله سيبوى ميسا تقى عنه الرداء الحسيسر ١٧ .. وأعجبها من عيشها ظل غرقة وريان ملتف الحسدائق أخسطسر ١٨ _ ووال كيفاها كل شرع يهمها فليسبت لشرو أخسر الليل تسبهسر ١٩ _ وليلة ذي دوران جشمتني السري وقد يجمشم الهسول الحب المفسرر ٢٠ _ فبت رقيبا للرفاق على شفا أحـــاذر منهم من يطوف، وأنظر ٢١ ... إليهم متى يستمكن النوم منهم ولى مسجلس لولا اللبسانة أوعسر ٢٢ _ وباتت قلوصي بالمراء، ورحلها لطارق ليل أو لن جساء، مسعسور ٢٣ _ وبت أتاجى النفس أين خسيساؤها وكيف لما أتى من الأمسر مسعسار

٥١ ـ فقالت لأختيها: أعينا على فتى أتبي زائرا، والأمسر للأمسر يقسم ٢٥ _ فأقبلتا فارتاعتاء ثم قالتا: أقلى عليك اللوم، فسالخطب أيسسر ٥٣ _ يقوم فيمشي بيننا معنكرا فملا سبرتا يقسشو ولا هو يظهم \$٥ _ فكان محنى دون من كنت أتقى ثلاث شخوص: كاعبان ومعصر ٥٥ _ قلما أجزنا ساحة الحي قلن لي: ألم تتق الأعمداء والليل مسقسمسر ٥٦ _ وقلن : أهذا دأبك الدهر مسادرا أما تستحى أو ترصوى أو تفكر ٥٧ _ إذا جئت فامنح طرف عينيك غيرنا لكي يحسبوا أن الهبوى حيث تنظر ٥٨ - فأخر عهد لي بها حين أعرضت ولاح لهسا خسدنقى ومسجسجسر

يطرح Henry James في كتابه (The Art of Fio- بيطرح tion) الأسقالة التالية في محاولة لتحديد مفهوم الشخصية والمحدث: ما الشخصية إلى لم تكن مجسيما للحدث؟ وماذا يكن الحدث إن لم يكن تصبورا للشخصية؟ كيف تكون المحدورة (المرسومة) أو الرواية بغير شخصية جمسها؟ إذا رأيت ملماء عنداء أمامها وتراها كأنها تنظر إلىك ، أليس هذا حنذا؟ وإذا لم تعتبر ذلك حدثا، فماذا يكن عشرت المحادث المحادثة بين الشخصية والأحداث، التي وضحها و المحادث بعشال صروة المرأة الراقفة لم يستصربها و Kellog في كتابهما المروف (The Art of Narrative) ويمض من المدادئ ويمنه على المدادئ المحادث المحادث المحادث المحادثة إنما نمو كتابات James ويمض من الحدادي عدادي ولكن لا يمكن تمميمها على الرواية (٢٠٠٠).

٣٨ _ تراه إذا ما اقستسر عنه كسأنه حـــمى برد أو أقـــحـــوان منور ٣٩ _ وترنو بعينيها إلى كسما رنا إلى ظبية وسط الخمميلة جوذر ٤٠ ـ فلما تقيضي الليل إلا أقله وكسادت توالي مجسمسه تتسغسور ٤١ .. أشارت بأن الحي قيد حيال منهم هبسوب، ولكن مسوعلد منك عسرور ٤٢ _ فسمسا راعني إلا مناد ترحلوا وقد لاح معروف من الصبح أشقر ٤٣ .. قلمها رأت من قبد تنيبه منهم وأيقاظهم، قالت: أشر كبيف تأمر \$\$.. فقلت : أباديهم، فإما أفوتهم وإما ينال السيف ثأرا فيسطار ٥٥ _ فقالت : أعجمية الما قال كاشم علينا وتصمليقسا لماكسان يؤثر ٤٦ _ فإن كان ما لايد منه فيفيره من الأمسر أدنى للخماء وأسبتسر ٤٧ ـ أقص على أخستي بدء حسديثنا ومسالى من أن تعلمسا مستسأخسر ٤٨ لعلهما أن تطلبا لك مخرجا وأن ترحبها مسربا بما كنت أحمصه ٤٩ ـ فقامت كئيباليس في وجهها هم من الحيزة تذرى عبيرة تتبحيد ٥٠ .. فقامت إليها حرتان عليهما

كسساءان من خيز دمقس وأخيضي

وبالرغم من أن الكاتبين قد فسرا بإسهاب مفهوم الملاقة بين الشخصية والأحداث، فإن فكرة James صييحة في عمومها في الفن القصصي. فالشخصية في المعل الفني تتصرف بطرق معينة خالقة بذلك أحداثا محددة.

وحين تأخذ هذه الأحداث مجراها، لايد للشخصية أن تصفاعل مع هذه الأحداث، وحين تصماقب الأحداث وتصاعد تتكون المقدة ((s))، ومن ثم تصبح الشخصية جزءا من المقدة، ويرى الكاتبان أن المقدة ليست هي الجوهر الأساسي في الفن القصصي، وإنما هي عنصر يعسمب الاستناء عنه ، وروح الفن القصصي الحقة تكمن في قدرة الكانب على تصسوير الأحداث للواقع من خصلال رسم الشخصيات والوصف والتعليق (٢٢).

الشخصيات في الراتية:

شخصية عمر في الرائية ليست شخصية عادية مألوفة (typical) كالتي رسمها james لـ (typical) ولا هي شخصية تقليلية على أنموذج معين archetypal كالتي جسمها Don Quixote) (Cervantes). ولكن شخصية عمر في الرائية تشبه إلى حد كبير شخصية Achilles ، فالمتأمل في (الإلياذة) يبجد أن Homer قد قدم شخصية Achilles من خلال زارية محددة، أو قل خصلة معينة، وهي الغضب(٢٣). وكذلك قدم لنا عمر نقسه من خلال خصيصة معينة، وهي حبه للنساء وسعيه وراءهن رغم ما في ذلك من مخاطر. من الأبيات ٣٠ ــ ٥ يتضع جوهر شخصية عمر, فهو فاضب لأن نعما لم عجقق له الحاجة التي في نفسه (انظر البيت الثاني). ولكن غضبه منصب على نقسه بقدر ما هو على نعم، فهو في صراع دائم مع هذه الرغبة المتأصلة في نفسه (حبه للنساء) وفشله في التفلب عليها. فعجيب من رجل في مثل ذكاته وحبرته أن يحبى مثل هذه الحياة المملوءة بالخطر ، التي ـ رغم ذلك ـ لا تنيله ما يريد، فلا الشمل يجمعه بمن يحب، ولا اللقاء ميسور من حين إلى آخر، ولا القرب نافعه لأن الفراق يعقبه مخلفا ألمًا وعذابا، ولا البعد _ خلال هذا الفراق _ ينسيه من يعب. وليست هذه هي المرة الأولى التي يقاسي فيها مثل هذه المشاعر، فقد مر بأشباهها مع نساء أخريات قبل نعم، آه لو يرعوي أو يفكرا .

ويرى الكاتبان أن أهم جوانب الشخصية هو حياتها الداخليــة inward life ، وكلمــا قلُّ ذلك في رسم الشخصية ، كان على الكاتب أن يستمين بعناصر أخرى كالعقدة ، والتعليق ، والوصف ، والإيحاء واللغة (٢٥). وفي رائية عمر استعمال ذكي لكل هذه العناصر ، خاصة العقدة، ولكن انفسيته؛ (inner life) مقدَّمة لنا بقوة وحيوية عن طريق الموتولوج interier monologue ؛ حسيث تعسيسر الشخصية عما يدور بداخلها من خلال إدارتها أفكارها في ذهنها دون التلفُّظ بها. واستعمال المونولوج الداخلي قليل في الآداب القديمة مثل ما تجد عند Homer في (الإلياذة) ولكن المونولوج بدأ يتطور ويستخدم استخداما واسعا عندما بدأ الفن القصصي (شعرا كان أو غير شعر) يركز على التمزق الداخلي الذي تماني منه الشخصية (٢٦) ، فمثلا Modea كما صورها Apollonious عزقة بين حبها لـ Jason وولائها نحو زوجها، بين ما هي مدفوعة إليه وما هو حق وواجب. وكذلك Dido عند Virgil في داخلها صراع مرير بين حبها لـ Aenens والحفاظ على كرامتها واحترامها

وكذلك عمر يمانى صراحا داخليا بين رغبته الشديدة للقاء نمم وكرامته التي أهينت ورفضها، إلى أن ججيب عليه. لذا، افتتح القصيدة بعزمه على أن يرحل من مضارب آل تمم. ومنشأ هذا الصراع هو أن حياته تدور في قلك النساء اللواني بادلته إعجابا بإعجاب وسعيا بسمي، ولكن علاقته

بالنساء .. كما ألهت من قبل .. تسبب له ظلقا وألما ومعاناة ، فلا هو قادر على أن يسلاهن ، أو يعمبر على فراقهن . وهو غير قادر على الاستمتاع باللقاء .. إن تحقق .. لأنه لقاء موقوت يليه فراق بمش . ويحاول عمر أن يضع حلا لهذا الهمراع ، فينخل مع نفسه في حوار .. كما فعلت مع قد أورثته هما إذا كانت علاقاته السابقة مع نساء قبل نمج قد أورثته هما وعاني من القرب كما عاني من البعد ، فلماذا يلقي بنفسه إلى أثرن صلاقة جدنية مع نعم ؟ أليس الأولى به .. وهو إلى أثرن صلاقة جدنية مع نعم ؟ أليس الأولى به .. وهو على أقل تقدير أن ينمع فيه النظر؟ (الأبيات: ه..) .

وطريقة أخرى يلجأ إليها عمر ليصور لنا نفسيته ، هي الوصف المياشر عن طريق الكلمات والأقمال ولكن دون تخليل. ونفسية الشخصيات في قصص Njal مثال جيد لهذه الطريقة (التقنية)، فكل شخصية _ حتى أكثرها تعقيدا _ تقدم لنا في أسطر قليلة يصفاتها الظاهرة، وهذه الصفات تتم عن جوهر الشخصية. وقد وفق عمر باستخدام هذه الطريقة في توضيح المزيد من جوائب شخصيته. فمن الحوار الذي دار بين نعم وأسماء (الأبيات : ٩ ــ ١٣) نفهم أن عمر حبيب إلى النساء، قد تيم بعضهن حبه دون أن يرينه، يتتبعن أخبار حيساته ليسرين أين يكون، عسسي أن يلقى به ترحياله في طريقهن فيظفرن بنظرة إليه أو منه. من هذا الكلام المباشر، نفهم الزيد عن شخصية عمره أو كسما كسان يسعلو للعقاد .. رحمه الله . أن يقول دمفتاح شخصيته، فإذا أضفنا إلى ذلك الوصف الخارجي الذي وصف عمر به رجولته، وقوته، وتخمله ، ورداءه الحبر وقرسه الكريم، ازدادت جوانب شخصيته وضوحاء

النساء يشبهن نعم فقط، بل في داخل كل امرأة جزء من نعم.

كذلك قدم لنا عمر بقية الشخصيات في أبيات قلاقل، فقرب نمم (الأبيات : ٢ - ٨) كاره لعمر، يميز عليه أن يزور نمما ، يتنمر له كلما لاقاه في الحي ، ويؤلب عليه ويشهر به. وأسماء صاحبة نمم، نفهم من الحوار بينهما أنها كانت على علاقة بممر وأن وصفها لعمر أوقع نعما في حبه دون أن تراه. وكذلك أختا نعم قدمتا في أبيات قلائل، وهما كنعم مرفهتان غبان اللهو والعبث، ولكنهما أكثر خبرة من نعم وتمكنهما تلك الخبرة من أن يسرا لعمر طريقة الخروج كنام، والكنهما واللشي بينهن متنكرا كامرة.

هذه الشخصيات جميعاً لها دور فعال في وصول عقدة القصة إلى أوج تعقدها.

المقدة (Plot) :

تستند المقدة في راتية عسر على المسراع الناخلي والخارجي سواء بسواء. وأعنى بالصراع الناخلي ما يحدث داخل نفسية البطل، وبالخارجي ما تواجهه الشخصية من أحداث . وأحداث الراتية تتطور شيئا فشيئا وتتأزم حتى تصل الأزمة إلى ذروتها ، وحين تصل إلى خاية تعقدها تبدأ في الانفراج والحل تصل إلى مرحلة التنور Point of illumination.

تقوى مقدمة القصة (الأبيات : ١ - ١٨) كل العناصر التي ستنمو منها الأحداث. ففيها تتضح لنا الشخصيتان الثانوية (قريب الرئيسيتان (عمر ونم) ، وبعض الشخصيات الثانوية (قريب لمم وأسماء صاحبة نمي) التي توضح لنا الملاقة بين كل يدخلنا عمر إلى أعماق شخصيته ، كما سبق بيانه. وبعدلنا يدخلنا عمر إلى أعماق شخصيته ، كما سبق بيانه. وبعدلنا كمي تعرف على نعم . فأسماء إحدى صواحبه القنامى حللت نعما عنه ، ووصفته لها - فيما يبدو - وصفا جعل حلى شما تشق عمر دون أن تراه عشقا ملك عليها قلبها حتى ظنت أنها ستظل تخبه إلى أن تعوت . فظلتا تبمان أعباره طبحة الي أن تعرت . فظلتا تبمان أعباره ولم فا عليا أن عليها أنهاره والم مدافع أكنانه ، فوقفتنا في

اتتظاره ولكن نعما أصابتها خيبة شديدة حين رأت عمر لأول مرة، رأت أمامها رجلا أشعث أغير ناحل الجسم ماهم الوجه ، وليس الشاب الوسيم الذي يأمر حسنه القلوب . ولأكانت أسماه هي التي وصفت عمر هذا الوصف لتمم حتى استتب في خيالها ، حاولت أن تيرر لها الواقع المير، في خيالها ، والنها روتمرضه لهجير الشمس ويرد الملل ورمال المحراء أنتخل جسمه واخير روجهه وتشمن شمره . ويلتقط عمر هذا التيرز أو هذا الاعتذار _ إن شفت شمره . ويلتقط عمر هذا التيرز أو هذا الاعتذار _ إن شفت د (الأبيات : 1 3 - 17) ، موضع الها أنه يقلل بذلك من جواب أرض لقذاك من حماولا أن يقلل بذلك من حدا هذا هالمارتة الساحة (cony) .

مثل هذه المفارقات سمة من سمات العمل القصصى العظم، تبرز الانفصال بين المؤلف والراوى. يقول الكاتبان السائف ذكرهما: في كل عمل قصصى توجد وجهات نظر ثلاث: للشخصيات، وللراوى، ولققارئ (أو المستمع). والذما الفن القصمصى وتطور اضيات وجهة نظر رابعة، المنافق المنافق المنافق المنافقة الإحداث التأثير ومي المفاوقة، لإحداث التأثير موقف المنافقة حين يعرف أحد الشخوص في المفاوقة من عمية تتج موقف بعد ما كنافراقات عي مبعث متعتنا في الفن القصيص، حيث تتبح لما الكاتب، والمفاوقة عند عمر هي هذا التباين بين ما طنته لها الكاتب، والمفاوقة عند عمر هي هذا التباين بين ما طنته مع موافق ما رأته، وعرفائنا ذلك يجعلنا تتعاطف مع عمير ونشقق من أزمراة مع أدم. و

هذه المفارقة تساعد على تطور الأحداث ، فممر غير ممتداد على أن تصد عنه النساء، أذى عمر كثيرا هذا الاستفهام الاستكارى الأصوم المتنام ... أهذا المشهر ؟ أهذا المنيرى الذى كان يذكر؟ (الأيبات : ٩ ــ ١١) ، وأصاب كبهاءه . ولكى يرد لشرفه اعتباره كما يقول أصحاب القانون ، كان لايد أن يجملها في صداد من خضم وأسلمن له قيمانتهن، ولكن نعم أستهواها سمى عمر وواجها، فتغللت وتمنعت وتجاهلت حتى مجرد الرد على ما سأل (البيت الثاني) فازداد سعيه ،

واخطف إلى مكانها، ولكن قريبا لها كان له بالرصاد وجابهه
بما يكره وحض رجال القبيلة ضده، فاستشعر عمر المطرء
وتوقفت زباراته. ولكن كيف السبيل إلى نعم؟ أرسل إليها
رسالة مع رسول وزوده بأبة حتى تعرف أنه حقا رسول عمر،
ولكن نعم تزداد تمندا، معركة أنه أن ينصرف عنها إلى
سواها، و هنا يشب صراع داخل عمر (البيت الأول)؛
على برحل مبتلما هذه الإهانة متقبلا ما منى به من نشل، أم
إليه المقداء أكثر من ذى قبل على الوصول إليها حتى تلقى
إليه المقداء ولكن طبيعة عمر التي حاولت إيضاحها شعرنا أنه إلى العمل الشائي أميل، وصياغة البيت الأول
تشعرنا أنه إلى العمل الشائي أميل، وصياغة البيت الأول
تساعدا على تأكيد هذا الرأى، فهور يساعل على برحل غله
ني الصياح الباكر، أم يرحل أذا

لا سبيل، إذا، إلا زيارة نعم ليلا ، و هنا يبدأ وسط القصة (الأبيات : ١٩ - ٤٧) باستعمال التشويق والإثارة، تبدأ الأحداث في الظهور والتطور والتمقد، فتبدأ الزيارة في أول الليل وقيها من الخطر ما قيها ، ويتجشم، الخطو إليها رغم قرب المكان (البيت : ١٩) ؛ لأن التجشم ليس في السرى في حد ذاته ، ولكن لما في الزيارة من مخاطر. يصل همر إلى سفح جبل أو يماع، ويترك ناقته في العراء، ويعتريه هاجس: ماذا يكون لو أن أحد الحراس رآه؟ ولكنه عازم أن يتم ما بدأ ، فيصعد في الجبل حتى يجد نفسه على حرف منه محطر ، ويتحرك قوق هذا الشقا حسب حركة الحراس حتى لا يرونه في طوافهم ، متمرضا للسقوط ، مشفقا خلال ذلك كله أن يراه أحد . ويمضى الوقت، وينيب القمر، وتعلقاً الصابيح ، وتخمد النيران ، وينام الناس، فينسل عمر بين الخيام . ولكن أين خباء نعم في حندس الظلام؟ أى داهية صيلم تكون لو دخل خياء غير خبائها! ولكنه يميز الخياء برياها ونشرها . وتقاجأ نعم ويعتريها الخوف، ويلوح شبح الفضيحة ، ولكنها في قرارة النفس سعيدة بمجيئه وبتعريض حياته للخطر من أجلها.

ويتال همر ما يشتهيه وتستسلم له نعم وتؤكد أنها له ما دامت تدب فيسها الحيناة (البيت: ٣٤)، ويمضى الليل ،

وأوقات السرور قصار ، فتنبه الفئاة العاشق الذي أسكرته النشوة ومالأه الزهو بترويض «النمرة» أن الوقت قد حان لانصرافه قبل انبلاج الفجر ، ولكنه يساوف ويماطل، فتغريه بموعد آخر تلقاه فيه في عزور، ولكنه لايزال في سكرته وانتشائه، وتسرى عدوى ذلك إليها فيغرقان معا فيما هما فيه من متعة. ولكن الفجر يسل سيفه من غمد الغلس ويرمي بأسهم أنواره في أثناء الخباء، ويموج المكان بالحركة وتشتد الجلبة ، فهو يوم تعزم فيه القبيلة على الرحيل : فمن ذاهب وجاء ، ومن مناد ومجيب. وهنا تصل عقدة القصة أو أزمتها إلى ذروتها ، وتفزع الفتاة وتلجأ إلى عمر تسأله المشورة والنصح ، فلا تجد عنده شيئا شافيا ، فقصاري ما يمكن أن يفعله هو أن يحاول أن يفوقهم هربا ، فإما أن ينجح في ذلك، وإما أن يقع في أيديهم فيقتلونه ثأرا لشرفهم ودرءاً للعار. ولا ترضى نعم بهذا الحل ، فسواء نجم عمر في الهرب أم لم ينجع فسوف تتمرض هي للفضيحة، فكل أفراد القبيلة يمرقون علاقة عمر بنعم ، ولم يأل ذو القرابة جهدا في التشهير بذلك . فلابد، إذن ، من مخرج آخر يضمن سلامة عمر ولا يجعل سرها يفشو ، فلتلجأ إذن إلى أختيها، فهما أكبر منها سنا وأكثر تجربة، ولعلهما ترحيان سربا يما ضاقت به.

وقد مهد عمر لهذه واللحظة الخيشة باستعماله كلمات موحية تنظر بها، ففي البيت التاسع عشر يقول: وقد يجشم والهول، والحب المغررة، فانظر إلى كلمة والهول، ه وأون هذا والهول، ولم تبدأ زيارته بعد ، وهو لا يمكن أن يكون هول الرحلة، فقد كان فريبا من مكان نعم وزارها مرات ، وهو يشول في البيت الأول : وأمن آل نعم أنت غادة، أي أنه بين ظهراني مكانها ، وقوله والحب المفررة يوضع أن عمر اللى استهيم فؤاده وغرر به الحب لن يستطيع أن يغلب المقل على القلب فؤاده وغرر به الحب لن يستطيع أن يغلب المقل على القلب في خباء تم حتى المباح، وفي البيت الثالث والمشرين يقول:

وبت أناجى النفس أين خــبـاؤها؟

وكسيف لما أتى من الأمسر مسمسدر؟ فهو لا يعرف أين خباؤها بعد ، وقبل أن يجد حجلا لهذه المشكلة حتى لا يدخل خباء امرأة أخرى، يوحى لنا يتوقع

مأزق أعتى وأشده وهوكيف يصدر ، أى يرجعه يعنى كيف سيستطيع الخروج ، ثما يجعلنا نفكر في كيفية صدوره (أى خروجه) بعد وروده (أى مشربه وارتوائه) ، ولولا أنه كان يهذف إلى التمهيد لهذه واللحظة الخيفة ، لما ذكر لنا ومأزق الخروج» ، وهو لم يهتد بعد إلى خباء نعم للخوله.

وتأتى نهاية القصة لتحل أزمة العاشقين . تذهب نعم إلى أختيها وتقول لهما: (أعينا على فتي؛ (البيت:٥١)، ولم تقل من هو . وتقبل الأختان فتريان والفتي، فترتاعان. ومثار الروع هنا ليس وجود الفتي، فهما تعلمان أن هناك رجلا في خباء أحتهما الصغرى، ولكن سبب الروع هنا أن ذلك الفتي هو عمر. كيف استطاعت أختهما الصغيرة الغريرة أن يجعل عمر _ الذي تسعى النساء وراءه دون جدوى _ يأتي إليها. وبدافع من الغيرة والحسد والنقمة على عمر تقترحان حلا فيه شيع من العبث والسخرية والإهانة، فتلبسانه ملابس النساء، ولكن عمر لا يبالي ويستمتع بالموقف ويمشي بين النساء الثلاث يختلس النظر إلى ثديّهن ، قالأخت الصغرى نعم كاعب قد تهد ثدياها وإن لم يكتملا بعد، أما الأختان الأخريان فثنياهما ناضجان مكتملان ، ولم تكن مصادفة أن يستعمل عمر كلمة امجنة افالجن وليس كذلك الدرع أو الترس ــ غالبا ما يكون مستديرا، له بروز في وسطه ، وهكذا كانت صدور الفتيات. ويجتاز عمر وسط إيقاع النهود ساحة الحي إلى السلامة والأمان.

وهكلا ، تنتهى مغامرة عمر الفرامية، والقصيدة بلا شك مثال رفيع للفن القصصى، ووجود مثل هذا الفن في الشعر العربى يدعونا إلى إعادة النظر في الفكرة السائدة التى تقول إن شعر الملاحم (كما فسرته هذا) والفن القصصى مقصوران على الأدب الإغريقى، وليس للأدب العربى منهما نصيب يذكر (۲۷).

ولم يكن أكثر من ترجموا (كتاب الشمر) لأرسطو مجرد نقلة، بل كانوا أيضا نقدة لهلذا الشمر فيما يختص بالشمر العربي، فابن سينا مثلا وإن كان عادة ما يقتصر على توضيح القرق بين الشمر الإغريقي والشمر العربي يلاحظ في تعليقه أن والأشمار القصصية، التي تتبع نهج المأساة (tragedy) لها مقدمة ووسط ونهاية (٢٠٠ وراثية عمر لها فأرجو أن أكون قد أثبت _ من خلال راثبة عمر أن الفن القصصي لم يعرفه الأدب العربي قديما فقط، بل وصل أيضًا في هذا الزمن المتقدم إلى مرحلة رفيمة جديرة بأن تفسح له مكانا مرموقا وسط الآداب العالمية.

هذه الخاصية ، كما حاولت أن أبين . بل، أكثر من هذا ، فإن كل قسم من القصيدة _ شأن كل فن قصصي ممتاز _ له أحداثه التي تأتي في مقدمته ، ثم التوتر الذي يأخذ في التصاعد والتطور، ثم الحل(٣١).

الموابش

- R. Walzer.The Arable Translations of Aristotle (Cambridge: Harvard University Press, 1962), F.E. Peters.Aristotle and the Arabs (New york and London, 1968).
- J. Thastsch. Die Arabiche übersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundloge der Kritik des griechischen Texton (Vienna, 1928).
- (٣) شكري عياد، كتاب أوسطوطاليس في الشعر (القامرة ١٩٦٧)، فن الشعر لنبد الرحين بنوي (القامرة١٩٥٣) . وانظر أيضا بنضا من أنم علم المبادر وهي، I.M. Dahiyat.Avicenna's Commentary on the Poetics of Aristotle (leiden: Brill, 1974); D.S. Margoliouth, Analecta Oriential and Poeticam Aristoticam (London 1887), pp. 1-78; S. Afinan, The Commentary of Avicenna on Aristotle's Potics, Journal of the Royal Asiatic Society, 1947, pp. 188-90.
- (٤) هن شعر المنازي : المُغازي للواقادي ، مخقيق : مارسدن جونز (مطبعة جامعة أكسقورد ، لندن ، ٢٩٦١)، السيرة البوية لابن هشام . مخقيق ، مصطفى السقا وغيره (مطيعة مصطفى البابلي الحلبي ، القاهرة ١٩٥٥).
 - (a) انظر : النعمان القاضى : شعر اللهتوح ، المكتبة العربية : الدار القومية للطباعة والدشر ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ص : ١٩٧٠ .. ٢٣٤ ..
 - (٦) الرجم المبدو ص ص : ۲۸۷ ــ ۲۹۹.
 - (٧) فيوانُ الأهشى ، شرح وتعليق؛ محمد محمد حسيلُ (تشر مكتبة الآداب بالجمانيز ؛ ١٩٥٠) ، ص ٢٧٠.
 - (۸) المرجم السه ، ص ۱۹۰.
 - (٩) ديوان أمرئ القيس . مُحقرق: محمد أبر الفضل إيراهيم (دار المارف ؛ القاهرة ؛ ١٩٦٤) عمر ص : ٣٣ ـ ٣٣.
- (١٠) شرح القصائد السبع الطوال ، لأبي يكر محمد بن القاسم الأباري. غقيق، عبد السلام هارون (دار المارف ، القاهرة ، ١٩٩٣، ص : ١٩٤٠. Credric Dover. The Black Night, Phylon (Atlanta), 1954, Vol. 15, pp. 41-57, 177-88. (١١) لنظر مقالة ممتازة بعنوان والفارس الأسوده:
 - (١٢) محمود المحذى، صيرة عنفرة ، (الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دون تاريخ)، انظر محاصة الباب الثاني إلى نهاية الكتاب.
 - (١٣) عن كلام Clouston وBlunt انظر المقالة المذكورة في هامش ١١٠.
- (١٤) يوسف عليك؛ الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، دار الدارك ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، انظر محصوصة القصل الخاص عن الطوابع القصصية في همر الصحاليك ص: ٢٧٦ .. ٢٨٠.
- (١٥) شرقى طبيف : العطور والتجديد في الشعر الأموى، دار المارف، القاهرة ، ط. خاصة ، دون تاريخ ، ص ص ١٠١ ــ ١٠٤ ـ انظر أيشا: Reynold Michelson, A literary History of the Arabs (Combridge University Press, 1969),p. 236.
 - (١٦٦) الشعر والفناء في المدينة ومكة، دار المارف ، القامرة ١٩٦٧ ، ص ص : ٦٤ ــ ٦٩-
 - (١٧) انظر: الأفالي (طيم دار الكتب المسرية) ١٤٠: ١٦٥.
- Kh. Kihany. The Development of Ghazal in Arabic Literature, Danutscus: The Syrian Press, 1950, p.184.
 - (١٩) الأغالي (طيم دار الكتب المسرية) ٢ : ٢١٦.
 - (۲۰) هي أول تصيفة في ديواته، طبع أوروبا.
- Robert Scholes & Robert Kellog, The Nature of Narrative, Oxford University Press, 1975, p. 160.
 - (۲۲) الرجع نفسه ۽ ص: ۲۳۹.

(11)

- (٢٣) الرجم نفسه ، ص ص : ١٦١ ـ ١٦٢. (٢٤) الرجع نفسه ، ص ص : ١٦٤ .. ١٦٥.

 - (٢٥) الرجم ناسه ۽ ص د ١٧١.

عادل سليمان جمال ______ عادل سليمان جمال _____

(۲۹) للرجع نفسه ، ص : ۱۸۱ .

(۲۷) الرجع نفسه ، ص ص : ۲۸۲ ۲۸۴ ادرجمة نص Apollonions ونص Virgil .

(٢٨) المرجع نفسه ، ص : ٢٤٠.

F. Gabrieli, "Estetica e Poesia Araba Mell Interpretazione della Poetica Aristotelica Presso Avecenna с Аvенос," RSO, vol. јаз (14) 13 (1929 - 30), pp. 291 - 331.

(۳۰) نشر (۳۰) نشر (۳۰) Avicenn'as Commentary, p. 115. (۳۱) نشر Scholes,Kellog، ص : ۲۳۹ (۱۵کتاب اللاکور فی هامش : ۲۱).





ينصب اهتمام الباحثين عادة على إبراز نواحي التفرد والإبداع دون دراسة متكاملة للكشف عن الظواهر النمطية وما أحدث الشاعر فيها من غور أو تعديل. ولم يول الباحثون عناية كافية تفهم صور النماذج العليا والجوانب الأسطورية في الممل الأدبي، ودورها المرفي، وقيمتها التي تكسب العمل صلابته واستمراريته ووظيفته الاجتماعية الثي تفسر قوة الاستجابة الجمالية للعمل بوصفه عملاً فنياً في المقام الأول. ذلك النوع من الاستجابة يبرر السؤال الملم عن مغزى سعى الفن إلى خلق مكان ذي معنى اللانسان في عالم يتجاهل وجوده الروحي، ويلقى به _ كلما توثقت علاقته بالطبيعة .. في حضن كون هائل(١). ويسرر كذلك الميل حديثاً إلى الاغتراف من أشكال الخيال البدالية، وإلى استشعار علاقة حميمة بين الذات والآخرين بمن يشاركونها التلقي والدهشة؛ أو .. بعبارة أخرى .. استشمار الحاجة إلى دلالة روحية وإلى نوع من الالتزام المضمر بقكرة الجسماعة Itrelimi (Y)

« قسم اللغة العربية : كلية الآداب ... جامعة عين شمس.

الأشكال الأدبية نوع من الأصطورة المؤاسة (٢٠). وفي هذا الإطار يحتل الأدب مكانه من تطور الخيال الإنساني، وبهي يومبير الجاز توم من خلي تلك الدماذج العليا التي لا تبزغ إلى حجز التشكل إلا في لفئة يتجمعت في وعالها المسروة والرزيات، ومن الصورة والرزيا يغلق الفنان بدية جمالية تحقق التراويات، ومن المبدع والخلقي، وتشرى الوجود الروحي من خلال معايثة كليهما للتمث للجمالية والتوتر الفني المشعلات المبادئ في مخوره الدمائج العلياء نما يعتزل مقال الخرامرة وحداث العالم الخارجي في الرزيا إلى عالمنا الغذ الرامرة وحداث العالم الخارجي في الرز إلى عالمنا الداخلي ووجودنا الروحي والمقلى، وحيث يختزن هذا الرمز شعوراً كلياً وفكراً مصادرًا موروناً تربز إليه الدماذج العليا.

وفي هذا الإطار من الوعي الجمالي، يسعى الفن إلى المورة، والمنبي باوخ نوع من المحقيقة يتحول فيه الشمور إلى صورة، والمنبي الي رسرة، والمنبي مرمزية العلوم متقضا على شي بقع رواء الله أي رسم يربط برجمست الله المطلق ويوفج بحكمسة الله يعلم المطلق ويوفج بحكمسة الملاوعي⁽¹⁷⁾، علم الملك المحكمسة التي تنظم الخداوف الإنسانية والأميان محولة إياها إلى أعمال تبغى فهم حقيقة القيم والتميير عنها،

يهتم نقد التماذج العليا Archtypal Criticism ليهم نقدم العمليات الرامزة لميول العقل الإنساني عميقة الجلوره تلك، التي تظل حتيا و تتجدد داخل الأشكال الفنية بتكرار لا ينقد إفإذا كانت الموجة المحربة هي الطبقة العليا التي تتواصل من خلالها مع العمل الفني، فمن وراتها يقف النمط المحدد التصويرية الثابئة التي تنظم ونفسر كل تعدد متجانس، ومن وراء النمط فتريات اللاشعور المشحونة بطاقة بوصفة المبادئ المنظمة فتريات اللاشعور، المشحونة بطاقة والنمساني، الرحمي منها والنفسي، ومن وراء النماذج العليا تقف الرموز Symbots من وراء النماذج العليا تقف الرموز Symbots من وراء النماذج العليا تقف الرموز Symbots من وراء النموذج والنموز من وراء النموذج والرمز من وراء النموذج الأعلى من وراء النموذج الأعلى راي.

وكسما خطا يوخ من بعد فرويد خطوة قطعت بين الإبداع الفني ومشاعر الكبت والنب والرغبات المحرمة الإبداع الفني ومشاعر الكبت والنب والرغبات المحرمة الإيجابي الذي يقترح نماذج كلية للدوافع والسلوك تتجاوز معنا بالشائر ألى الكبورة والسلوك تتجاوز متفاتل الأهام على المتقاتل الأهام على المتابك خطوة جملت للصورة الشمية بوصفها توجات مفاجعة حسا طازجاً بالوجود، وويناميكية تتميز دائماً بولادة جديلة. ولا يقطع بالسلار تماماً بين الصورة وأصدائها الماضية للنماذج التعقيقية التي تقدمها المصورة مد استجابة للنماذج العلميا، إضافة إلى قمرتها على أن تصوغ نماذج جديدة (12) المغيل الشعري يصنع أشكالاً نمايش من خلالها حلماً العليا، إضافة إلى قمرتها مثركاً نمايش من خلالها حلماً المخيل المتحرب الكمل يشعلة التي تصاحب الفعل المختلات (11)

تمرض هذه الدراسة للأصول الأصغورية والنفسية الجمعية للخيال الفنى كما تمثلت في ضمر الشاعر الأموى الممروف بدى الرمة، نظراً لما تميزت به لفته الشعرية من قراء وكثافة تصويرية عالية. وبالرغم من أن القراءة الرمزية لا تهتم بتاريخية التجربة بل بها كما عجيا في خبرتنا الآن، فيحث

حياة العمل فى الذاكرة الجماعية يعلو بها فوق محمد لعظة معينة، ويمنى فى المقام الأول بالرسائل التى تنبعث منها انبعاثاً متجدداً يتخذ الشكل الرمزى والتصويرى وعاءً له.

لم تتوفر الدراسات متنوعة القيمة والمنحى على يحث الأصول النفسية الجمعية للصورة الشعرية في شعر ذي الرمة ولم تكشف من خلال شحره عن كيفيئية تعرف الروح وجودها، خاصة في المراسل الانتقالية التي تكون النفس فيها على أشد درجات تشوفها لإدراك طبيعة التحول وكيفيائه مشحونة بطاقة متجددة من المماني، طارحة مواجهاتها تساؤلات لا تفتاً تطرح نفسها عن شخور الرمز في علاقته بالتقاليد الفنية، خاصة في المصر الأموي الذي تميز وقعت في سرك التجارب من أجل تخديد هويتها، فيذا عصر التجرب وعمارسة ضروب من البخارة عند هويتها، فيذا عصر الشرية الخياسة فيذا عصر الشرية المؤتلفة، فيذا عصر الشرية المؤتلفة المؤتلفة من البخاهات المؤتلفة من المخاصرة تمكس في الانجاهات المؤتلفة عصر المؤتلفة المؤتلفة عندا عصر المؤتلفة المؤتلفة المؤتلفة من المؤتلفة المؤتلفة المؤتلفة المؤتلفة من المؤتلفة المؤتلة المؤتلفة الم

أولاً؛ في شكل أتشودة الاندفاع الذاتي نحو التعطش والافتتان والمشق الموزع .. بل الممزق .. والتعلق بالمثالي، والالتصاق بالذات والإعراض عن المجتمع، واستعذاب الألم إلى حد محبة الموت والسمى إلى تدمير النفس والتضحية بها (۱۱).

وثانياً: في الاندفاع غير الذاتي نحو «التموذج» المثالي للممدوح لتدعيم وظيفته الدينية والسياسية والاجماعية.

وثالثاً: بدافع من ضغط الطبقة الشعبية وما ترزح مخته اجتماعياً وتعاتي من جور الحكام رارهاى الصراعات والحروب في شعر السخرية الكاريكاتيرية (۱۲۷) التى تتشوق إلى بعلش من نماذج تراها معادية للمجتمع؛ فتلجأ إلى تشويهها وهذم وقارها للحفاظ على سلامة الأمة وأمنها، لقد انخرط الشعراء في محاولات دائية السعى إلى يحث عن معابر تلتمس الذات عبرها إدراك هويتها في لحظة تشكلها، فكيف عبر بتصويريته المالية وكثافة لغته عن عمليات التحول الوجنائي والفكرى الرجي والقائق المستوفز الذى شاب تطلعه؟

يواجهنا السياق الشعرى بعالم تركيبي عقل فيه الأفكار بقلب العمور التى توازى مشاعرنا، وتتوارى في أشكال من المسلات والحدود، ولا يمكننا أن نعظى يعض ما يفضى به عالم القصيدة وبناؤها الشمرى من أسرار دون الدخول إلى ذلك المالم؛ عالم الأفكار، العمور والمشاعر البناء، أو دون امتلاك حس التجربة الفنية.

أولاً : المسرأة

المرأة هي أعظم رمز للحياة، يعكس حاجة الإنسان الأصيلة للأمان في عالم لا يتصالح مع مخاوفه. وحيثما يظهر التوتر بهن الخير والشر والتجند والفناء، يظهر رمز المرأة، جامماً في إهابه كل بواحث الحياة والمؤت، والحب والرفية، والتقة والخوف، والإحجاب والاحتقار، والتلهف والاشمئزاز، والتلهف والاشمئزاز، والمنطوط. لقد مزج الإنسان – عبر التاريخ – كل هله الصفات، ووقف في النهاية متحيراً في فهم ذلك المتموض المنفأت، ووقف في النهاية متحيراً في فهم ذلك المتموض للدهل، عاجزاً عن استيماب ذلك الشيرع المتنابع المبدل حريب عاجزاً عن استيماب ذلك التوبية التي تتعلق بالدقيقة الأولية وتتصل عبر تماطف مرى بقلب الوجه (17).

تمد علاقة الحب تمثيلاً لتشوق الموجودات المتعددة للواحد، ولحنين الجزء إلى الكل، ولانفتاح الحب والهبوب الواحد منهمما على الآخر؛ في فعل خلق وغمليد آنا، وفي اللوبان في موضوع الرغمة أو الموت في الشوق إليه آتا أعر.

برتبط وجود المرأة في مستوياتها الكونية، والإنسانية، بأبعاد بجّرية الحب الوجودية والاجتماعية والفردية. ويرى بعض الفسلاسفة أنّ والتساريخ كله عسمل من أعسسال الحيه(١٤٤).

وكما أن إشباع الرغبة يمد مفتاحاً لتجدد الكون والمشاركة في فمل الخلق، يحمل الإحباط في الحب في طياته تاريخ الانفصال والألم ومشاعر الانكسارة فيستحل رغبات محملة بالشر والأنانية والانتقام آنا، كما قد يرتد إلى ذات الهب إعراضاً واستملاء في عالم مثالي رافض وتكران للذات آنا آخر، يقابل هذا يلوغ الإشباع في الحب الذي

يحمل معانى التلاقى أو الاعجاد، والانتصار أو عجقيق الذات، واكتشاف العالم وإدراك الغاية أو الخلاص (١٥٥).

والإنسانه إذ يشارك الوجود في هجرية الحب الكونية وقعل التجدد والنطق والتوالد، يستشعر شيئاً من ذلك الفرح الكلي، مستوعباً التجرية الإنسانية في أيمادها الإجتماعية والذائبية، جاعلاً منها بؤرة تلاق بين الفردى والاجتماعي والتاريخي؛ إذ يمبر عن تشوق الذات إلى التميير عن نفسها خارج التطاق الفردى، كسراً للمزلة وهقيقاً للتواصل الذى تعزية وموز روحية حية تتمثل في الرجل والمرأة، وتتسم إلى التجرية الفكرية والجمال الحسى والدفء الماطفي.

ما أنواع الحقيقة التي تتشكل وفقها التجربة الخيالية: من هو البطل ومن هي محبوبته وما العقبات التي تخول بينهما؟ هل البطل هو المتحدى للحدود الإنسانية المتطلع إلى المرقة كالنمط الفاوستي، هل هو الفخور المغرور المتحدي للقدر كالنمط البرومثيوسي، وهل هو من يغامر ليكتسب الخبرة ويتعرف الفضيلة والرنيلة كالنمط الأوليسي؟ إن أسطورة الحب الرفيع قنادرة على أن تمنح الإنسنان وهمنا يمكن أن يحرره من صدامه بالحياة الواقعية وقبودها، وأن يخرج به إلى حالة من الحرية في قاركاديا، أو ديوتوبيا، تتولد عن يأس الاستحالة لكنها تعكس الصدام بين الرغبة والقانون، وتبرز فهم الفنان معانى الشرف والفضيلة والعفة والبراءة والحرية والالتزام (١٦١) . وإن كنان هذا لا يحول دون تضخم الذاتي أمام الجماعي، إلى حد يستنفد الذات في موضوع الحب المستحيل. فيقف البطل رافضاً الحياة في استملاء متكبر وتسام أليم، والرفض نفسه قد يجعل آخرين يتحولون إلى السخرية أو اغتصاب اللذة والإقبال على الحياة بنهم.

فمن هي محبوبته .. صورة طموحاته رأحلام الروح الخلافة .. التي تمنحه روح التماطف البهيج مع المالم الخيط حين ينشط أو يشحب فيجمله نهل الجنة أو طريد الفردوس؟ من هي التي تتمكس عليها صورة زهوه وخدالانه ؟ وما الرموز التي تتبطن صورتها؟ أهي الأم التي تأتي للمقل غير الناضج الذي ارتد إلى نفسمه في وصدة حماضة؟ هل ترمز إلى الشمركز حول الذات في عضة وبكرة هشة ونشاء يقارم

التواصل؟ أم ترمز إلى الأشكال الضارية للذات المهووسة بنفسها ملتهمة قوى النفس التي تبحث عن التوازن؟ أم هي على المكس من ذلك تأتى منتقمة من هذا التفاقم، وهل هي صورة للحب الذي يعمل في مناطق غير مشروعة من العالم الاجتماعي، بعيداً عن دائرة القانون والمسؤولية في نشوة اللهو مع البهيج الخطر؟ أم هي في المقابل صورة ملهمته التي تفتح الطريق بين أعماقه والعالم الخارجي، فتحقق التناغم والتصالح بين أحلامه وطموحاته ووعيه، مما يطور كينونته. فبلوغ الحب محبوبته وسيطرته عليها شكل رمزي يتنامى من محلاله وعيمه إذ يحاول استردادها أو إيقاظها وغريرها من أسر قوة كابحة أو شريرة، قد تتمثل في الأب أو الزوج أو النظام الذكرى. ويرمز هذا على المستوى النفسي إلى الحياة التي يحررها من شراك العقل ومن الأنانية، أو يوقظها من سكون أو غفلة أو استسلام. وهو إذ يفوز بها يظفر بجزء من وجوده قد يصور رمزياً في شكل مملكته التي يتوج سيداً لها، أو في شكل الشهرة والجد اللذين يحظى بهما البطل المحارب. وهي صورة القوة الخلاقة التي لا يبلغ مصيره إلا من خلالها، فهو مسوق نحوها ليحقق انعتاقه، ولا شئ يحول دونها أو يدفع ضد الوجود الأنثرى الذي يعصف بعقله (١٧). إنها الأنثى الأبنية التي يقرأ الشمر فيها لغة العلو المفعمة بالرموز(١٨٠)، وهي ينابيع النشوة والفرح، والوجود الغامض، والنعمة المباركة التي تسحره؛ فإذا امتلكها امتلك قوى كونية وطاقة روحية.

ما الدور الذي يلعبه العبوت الثالث في هذه التجرية ولام يرمز ذلك الآخر الذي يقف موقف الموبغ على حالة الأسمى المقلق والجسدت، والاستسلام الماطفى لحماس الأسمى المقلق فهر مكبوحة. ويقف أحياناً أخرى موقف المستحر للميول التكرصية والغرور والأثانية الفرية المتصرة على مسؤوليتها الاجتماعية، والمندفعة تحو تأكيد الكينونة الإحمامي، أو يقف أحياناً ثالثة موقف المشقق على تلك الجينان الشبقا على تلك الرح المهمومة الميتون بتقاء متكبر، وبطفولية على تلك الروح المهمومة البحواة التجالس وبعلق لمن المنازع تعيش في عناد وتعمل بتقاء متكبر، وبطفولية أحياناً والبعاة الثولة تمتشرقها أحلام متدوقة المجولة البحواة المن تسترقها أحلام متدوقة لا تهذا، أو يقف أحياناً وإبعة موقف المطر من

إغراءات مضللة، ومن أسر رغبات تفاقمت، ومن أذى عدى مغامر يحيد به عن الطريق، ومن اندفاع نحو تأكيد العاطفة بشكل متمركز حول الذات، موقف المحلر من عدم الاستماع إلى صوت العقل، ومن مخاطر تقع وراء حماية المجتمع، ومن الاستمالام الأمنيات خطرة تخول مركز جاذبيته الروحي نحو أفق مجهول؛ حيث يتعمل الفرد بقوى عالم خطر وغير متوقع (٢١٦)

وعلى الطرف المقسابل، يقف البطل _ أو الشساهـــ _ الملوم، باحشأ عن لدخلة تبشه الجلد، عن ذكرى من القوة تقاوم على مر الزمن، يقف نمتلناً حصاساً لإغراءات القلب اللدى يحيا فى الشوق إلى الجمال والنزوع إلى الكمال، يقف عمتلناً حماساً بعظمة المغامرة (٢٠٠٠).

إن علاقة الشاعر بالمرأة الهبرية تعد مفتاحاً لفهم ينية القصيدة على تحر طقسى، فصوتيقة البحث عن الهبوية المفقودة من تحط المهام الصعبة (٢٦٠) التى قد تشتمل طيها وتهمة طقس العبورة prite do passage وجهتها، يحيث تعكس تصوراً مثالياً لبلوغه أهدافه. وتبدأ أولاً: بالدعوة التى لا يستطيع الشاعرمقاومتها، والوقوع في خطأ النكوص لحضن الطلل و رمز الأمومة اللافظة وأوهام استعادة أحلام الطفراة وفرومها المفقود:

ـ تذکر دهر کان یطوی نهاره وقاق اثنایا خافلات الطلاح (۲۲) ـ قدع ذکر عبش قد مضی لیس راجما ودنیا کظل الکرم کنا نخوضها (۲۳) ـ منازل الحی إذ لا اللمار نازحسة بالأصفیاء وإذ لا المیش ملموم(۲۶)

ذلك الفمردوس الذى يحيل إليه رمز الكرم (٢٥) وأبكة أحدام الطفولة وعالم الضفلة والرقمة والثنايا والطلاع، من جانب، والميش في عالم لم يعرف الذم والميب، عالم من الحرية والبراءة، من جانب آخر.

والشاعر في بحث دائم عن حضورمشبع يوازى حضور محبوبته، فيخلق في (٢٦) الطلل الذي يمثل صدمة الحياة

الخارجة من قلب الموت ما يشبه بوتقة التخليق التي تدفع بمقومات جديدة للحياة.

وتصطرع في الطلل مجموعة من الأرمنة، حاصر فيها ذو الرمة زمن الفناه الطبيعي بمجموعة من الأزمنة قادرة على الإفلات من تهائمة إنسانية صاحد، ومنها زمن في مشتوع في منها زمن ثقافة إنسانية صاحد، ومنها زمن في مشتوع في المجلم والتذكر، قابل للعود عبر الخيال والإمكان والضيعي، ومنها زمن حاطفة متدفق بوازى جموح زمن الطبيعة القهرى، ومنها زمن دورى متجدد يبدو فيه الطلل مفرخا المتحميمة يقابل انتصار الخلاء على المذكل والمساحة على المكتلة، الهشائمة على المصلاية والرما طي الحبور. فتستحيل والرميع، ووالبوالى، والملاعثرة إلى وحطام، وإلى فتستحيل والرميع، ووالبوالى، والملاعثرة إلى وحطام، وإلى فورض بهام، وتغيه السوارى، ومحيق المسك، .

. مقبم تغنيه السوارى وتتبحى
به منكباً نكباه والليل مرفل (۲۷)
... كمأن مسحيق المسك ريا ترايه
إذا هضيته بالفلال هواضيه(۲۷)
... كمأن يقايا حائل في مناخها
لقاطات ودع أو قيوض يمام (۲۹)

إن أشد الابشاقات ديناميكية تخدث في الوجود المكونة الدائية ... التي أحد المكونة الدائية ... التي أحد المكونة المائية ... التي أحد الشاعر بها يهدهد الطلل الجمل رغبته في فتح أعماق اللاوجود وقهر الوجود التكثم تضرب بجدور صمت الطلل المميق في أعماق الإمكان والقدرة الخفية لا في أرض المعمرة ، يقول، والمحالة المعمرة بقول، والمحالة المعمرة المحالة
_ وقسفت على ربع لميسة ناقستى فسمسازلت أيكى عنده وأخساطيسه ـ وأسقيه حسقى كساد نما أبشه تكلمنى أحسجاره ومسلاعيه (^(۲۱) ـ وقيفنا فسلمنا فكانت بمشرف لمرفان صوتى دمنة الدار تهنش (^(۲۲) لمرفان صوتى دمنة الدار تهنش (^(۲۲)

لا شيء يموت في دفء الاحتضان، ولا سبيل إلى إتقاذ العوالم المشوهة والمسوسة سوى النظر إليها يمين

ألحية والعلفء وتمهدها يضروب التواصل والرعاية وبلل النفس، عدًا ما انتقل بزمن الطلل من الماضي إلى المصارع الاستقبالي؛ فتحول من دوقفت ناقتيه، إلى دمازلت أبكي، ثم إلى «أخاطبه؛ ؛ أسقيه؛، حتى ؛ أيثه؛. فتفتح الوجود لهذا الشاعر الذي يمتلك سحر الكلمة، تخول حضور الطلل من المفعولية للفاعلية، واستحال حضور الشاعر إلى ضمير المفعولية المسصل الذي يتلقى عن الطلل في الكلمني أحجماره وملاعبه، وصارت كينونة الطلل فاعلة مالكة بعدما كانت نهبا في ومحته وفي صيفة اسم المقمول ومدحره. ذلك التنامي في كينونة الطلل هيأ للاستجابة فحطت دعلي، من أصل العلو فيها وانزاحت غربتها وحلت محلها حميمية دعنده، وانفتحت أوراب هذا العالم لتصنع ذكاده له حقيقة نسبية تنازع عالم الحقيقة نشاطه وفعاليته، ويجاوب الاستغراق المكاني في وأحبجاره وملاعبه، الاستغراق الزماني في امازلت، حتى تنفك عنه قيوده التي ألزمته بها دعلي كل شبح ألوة لا يصيبها، ، يمنما أوفى الشاهر له يتلر دموعه وأدى له طقوسه.

وأقسوت من الآناس حستى كسأنها على كل شبح ألوة لا يصبيها (۲۲۲) أرشت بهما حسيناك حستى كسأنها يحلان من مقع الدموع بها تلوا (۲۴۵)

والتيمة الثانية في طقس المبور، بعد الدعوة العي لا ترد، هي الوقرع في الخطأ والتحليرات الهيطة به. هذا الخطأ هو الاستسلام لهذه الدعوة استسلاماً فاهلاً عن كل الواجبات الاجتماعية واللقية، فيستنكر عليه الرفيق والممحب والخبيلة والماذلة هذا التمط من الانحراف الذي يصر عليه الشاعر مالقياً بنفسه في أحضان عزلة يواجه فيها عدم توازن رغبات تتنازهه وتكاد تفتك به وتهلك.

> _ وقـــاللة تخـــشى على أظنه مـــودى به ترحاله ومـــلاهــــ(۲۵) _ أفى النار تبكى أن تفــرق أملهـــا وأتت امرؤ قد حلمتك العشائر(۲۲)

لكن المجبوبة عجمل المكان معها في منفاها المتحرك، حاملة معها وعود الخصوبة؛ إنها تعلو على تعددات المكان.

وكل مكان منتسب إليسها هو بؤرة نشاط حاد لا يلوب أو ينكمش ولا تخيطه عداوات الخارج. والشاعر موزع بين اشتهاء الحياة المحاد والنزوع إلى تنميرها، ولا يرده عن ذلك نداء المقل د-لمتك، ولا مسؤوليات القبيلة االمشائر».

۔ فأصبحت كالهيماء لا الماء مبرئ صناها ولا يقضى عليها هيامها (۲۷)
د عانى الهوى من حب مى وشاقنى هموى من هواها تالد ونزيم (۲۸)
د على أننى فى كل سيسر أسيره وفى نظرى من نحو أوشك أصور (۲۸)

وتعود رغبة التواصل المجهضة معززة بالمقاومة وباحثة عن لحظة من الكثافة الوجدانية ينفرج فيها التوتر؛ فلا ذاكرة عاطفية دون احتدام، ولا زمن نقسى دون امتلاء وانفراج. فالعقبات عجمل المهارة مساجلة حقيقية بين الطاقات. ومعاودة عيش لحظات الألم والانفصال تستدعى مشاعر قلق الموت التي واجهها الشاعر في لحظات الوقوف على الطلل. ومن ثم يتنوع الإيقاع ويتأرجع بين الانفصال والاتصال، والإمكان والاستحالة، والأسر والتحرر. فيدفع الإحساس بالعجز إلى إطلاق العنان في اتجاه معاكس للفعل المقهور. وينحل التتابع الزمني الخارجي إلى أزمنة ذانية تتراكب فيها لحظات الكثافة النفسية بشكل يقرب الذات من أهدافها (٤٠). وتعين أساليب التقنية الفنية على محقيق تلك الغاية، فالمحبوبة التي تبدو أمنية خالية ورغبة عزيزة تروغ من الشاعر كلما اقترب من إدراكها، فتختفي مخلفة في القلب شوقاً أبدياً لا يرتوى، ومن ثم ينطلق لا تصحبه سوى نفسه التي تراجعه دوماً وتخاوره، متجرداً كالسيف المشرع في معركة يواجه فيها وحوشا عجسد مخاوف الذات التي خاول أن تلتهمه. ولا يبلغ غايته أو يدرك حلمه إلا باجتياز متاهة الأخطاء والأنانية وقصر النظر والنكوص الطفولي. فالخاوف لا تتوارى، والأبواب لا تنفتح إلا لنفس جريئة غير هيابة، ولا تنكشف غشاوات العقل إلا بالتحلي والتضحية التي تهيئه عبر جحواله وعزلته ومعاناته إدراك حلمه وبلوغ مصيره. لقد ارتخل دانتي بإرادة بماتريس نحو لقائه بالأنوثة الممجدة القادرة على رفع حجب العقل وغشاوات القلب. ولقد ظل الأدب يعبر عن ذلك النموذج الأعلى لتجربة التنوير والسمو

المقلى والروحى بلا ملل؛ إذ كان على البطل أن يدرك حلمه وطموحاته في بلوغ ما يحقق له إشباع طموحاته على تنوعها واختلافها كما تتمثل في السعى إلى امتلاك عشب الخلود أو بلوغ شجرة الحياة، أو اكتشاف شجرة المرفة أو الفوز بالعروس المجبولة الجميلة (١١).

قى هذه التيمة من طقس العبور، مجد الشاعر المرتحل قد الذي بنفسه وركبه وراحلته فى أعساق عالم مخاوف ليلية يسغيها الهبلاك، غشارات تهارية وسراب، ووحوش خلاء، متصدياً لها بموهبة تقصم ضلالات الوهم بسيف الإصهرار، يأسواق قلب وأساني عقل ينشد الاستنارة والتحرير، ويهدك ضرورة التضمية، والتمرد، والتصالع مع قوى الداخل المرعبة وأشكالها الرمزية. ومن ثم فجد رصور الاندخان والابسلاع كالكهف والرحم والبطن، ورموز أعتاب الوعى كالنوم والسكر، والتأرجع.

علينا أهابي التسراب كسائنا أناسى موتى شق عنها لحودها (٢٤٢)

على مثل حد السيف يمسى طليها (١٦)

ـ ونسوان من طول انمساس كأنه

بحبيلين في مسشطونة يسأرجح
ـ أطرت الكرى عنه وقد مال رأسه

كسما مال رشاف الفضال المرنح
ـ إذا مات فوق الرحل أحييت روحه

بذكراك والميس المراسيل جنع (٤٤٤)

لا تلبث الحسوبة أن تصاود السروغ في زمن ومكان نفسيين؛ فهي مخزونة في المقل متاحة في أحلام البقظة وأحلام النماس الخفيف، ثما يجعلها تقف على أعتاب الوعي وتتفاخل في زمنها أزمنة الحاضر والماضي ومستويات الوعي وما هخته، ومن ثم تبدو قادرة على العبور بحرية بين عالمين؛ عالمي المغياب والحضور، واليقظة والنوم، والماضي والحاضر، والقرب والبعاء والمحصور والميقظة والنوم، والماضي والحاضر، والقرب

وتبرز في الطيف من وراء المظاهر المألوفة، كأنما البثقت من العوالم الداخلية؛ عالم الليل البعيد عن أعين النهار

الكاشفة، وصالم اللاوعى البعيد عن إدراك الوعى ومراقبته. فتمثل كفوة هادية تنيع من داخل القلب، مجازة، ينطوى لها الزمان ويتراجع أمامها المكان، عارفة طريقها، تفوق معرفتها معرفه وقدراتها قدراتها قدراتها.

تكشف لنا دراسة نموذج المرأة في شعر ذي الرمة عن أمسداء مجموعة من النصائح المليا تدور في فلك الأثنى وملكاتها، منها صوت الأم الكونية، والأرض الأم، والأم حارمة العلما، ووعاء الخصوبة والجنة المكنونة، وشجرة الخصب المتجدد، وربيع الأرض المزهر، وكرمة الشباب والمحكمة ورمز الما الداخلي، وأقحوانة الفم المفرع، وسحاية الولادة الجنيدة، ونناء الخصوبة للوحول المحتصمة بالجبال، وسيدة الفتئة المؤتانة بالعطر والحلى والحناء والأصباغ، وسيدة العب وسحر يابل، بالعطر والحلى والحناء والأصباغ، وسيدة العب وسحر يابل،

ليس الخيال تقنية يجاوز فيها الفنان الواقع إلى عالم يفتقر إلى صلابة الحقيقة، بل هو نوع من التفكير باللغة تدافى فيه الأفكار شكلاً حسياً، ويضغى عليها الرمز من المائي الروحية ما يكشف عن رؤية الفنان الملهسة للطبيعة، فأميز أضاط الفنان ما ينكشف له في روحه (⁽²³⁾. ومن له، يتسميهز التشكيل الفنى بنوع من التحريف المقصود، أو فلنسمه المدوال، إلى أنماط فنية فات مقاصد قيمية جمالية، أو فات مقاصد طلسة، أعنى ترتبط بوظيفة لها من الجلال والتوقير ما ياموق قيمة التناسق الجمالي.

محبوبة ذى الرمة تمكس صبورة نموذج غبطة تقيم ورا أه المقلّ، وثانى متلفمة بالجمال، كأنها قوة تنشط حساسية الإنسان للجمال، وتعده بالنشوة، وتشيع حلمه بالارتواء، أو على صورة لجوهر يقلد في الحياة ولا يخالطه، له من الجالال ما يشاب فنتة الشعور بالجمال (٤٠٧). فهى تمتزج بالطبيعة في يضلب فنته إذ يلوح في كل صفة من صفاتها التي يعكف الشاعر على اجتلائها بشكل طقسى معنى من معانى يعكف الشاعر على اجتلائها بشكل طقسى من معنى من معانى نضارة الحياة، فمنابع الحياة الأولى تغذيها وتطعمها مباهجها؛ فتبدو منهماً متجاداً، لا يحيط به الزمن ولا تدركه التغيرات...
ومن البهجة يتفتح أفق الغزل، فتخرج الحبوبة من جسها،

المترفة المكان ، كأنها جوهر تنحل فيه المتناقضات إلى سلام هانغ وزعسالح محب، تغيض نعمته الباطنة بتدفق ناهم لا يعرف تولر التصارع (۱۹۵۰ . إن صورة خصوبتها حافلة بمعاني العشق والود الذى يشذب الجمال من عنفوان طاقته الفياضة، فهي الحياة التي تجمع ما بدده الموت وتمالاً ما أفرض. أو هي صورة للتقي فيها الطاقة السحرية للطبيعة بقرى الأثنى الخلاقة. وتقاؤها الخالص صورة للارتصار على تبدلات الومن، يواجه به الشاعر ضرباته الساحقة.

وتدالاقي في الخبرية مظاهر خصب الطبيعة الكونية والنباتية والحيوانية، جاعلة منها حلا من حدود الكرن؛ فهي نموذج أعلى للجمال مستقى من هناءة عالم فردوسي بسوده السلام؛ فرقة الظبية وحناتها من رقتها، وتقتح الجداول تفتحها أو لتقل تفتحها من تفتح البرق في قطع السحاب المطيرة، وجاوتها من إطلالة الشمس من بين خصاصات السحاب وقد وتقت من حدة أشتها رؤانها نصف الاحجاب؛

- ظنهالن واستأنسن حتى كأنما تهلل وأبكار الفسام الضواحك(٥٠) لها سنة كالشمس في يوم طلقة ينت بينت من سحاب وهي جالحة المصر - تهسم إيماض الفسماسة جنهما رواق من الظلمساء في منطق نزو - يقالم موضوع الحنيث ابتسامها تقطع ماء المزن في نزق الخصورة (٥٠)

وتفوح بسحر الحب فى فمها أؤهار الحنوة الصغراء وتور الخزامى الأحمر وسوسن الأعموان الأميض المنتظم حول قلب أُصغر. وتؤكد فتنتها ومزية الدافع الجنسى الكونى؛ فالمؤنة الثى يجلو تجتها برق ابتسامها وفارق» والفارق الناقة التى انتحت وفارقت أترابها للولادة:

> _ وتجلو بفــرع من أراك كـــأنه من العنبس الهندى والمسك يصبيح ــ ذرى أفحدوان واجه الليل وارتقى إلهــه الندى من رامــة المتــروح(٢٥٠)

_ تبسم عن غبر كأن رضابها ندى الرمل مجته المهاد القوالس على أقسحوان في حنادج حسرة يناصي حشاها عاتك متكاوس(٥٣) .. تربك بيناض لبنسهما ووجمهما كقرن الشمس أفتق ثم زالا أصاب خصاصة فبالاكليلا كسبلا وانغل سيبائره انغيبلالا أشبب واضمحا حمسن الثنايا ترى من بين تنيستسه خسلالا كان رضايه من مساء كسرم ترقسرق في الزجماج وقمد أحمالا يشج بماء سارية سقستسه على صدمالة رصف فسسالا⁽¹⁰⁾ ـ أو منزنة قنارق يجلو غنواريها تبوج البرق والظلماء علجوم (٥٥)

يرفع إليها أنشودة عشق تمجد جمالها الذي يمبر عن معان روحجة ــ من تفتح الطبيعة وتجددها وميلادها الجديد ــ برموز شهوانية تفرق في الوقوع في أمر جمالها، فإشراقة الطبيعة في فعها، وتقحم الزهر فيه يشبه تفتح الزهرة الكونية الأولى.

وإذا تأملنا الأدوات التصدورية التي يرسم بهدا الشاهر صورة جسد الضبوية .. من خط ولون وكتلة رقراغ ولهقاع حركة وتوزيع إضاءة من منظور تشكيلي يبحث في عناصر التشكيل وما تمهر هنه من إحساس باطن في ملامح جسلية .. بخد أن الشاهر أميل إلى التشكيل التحتي(⁽¹⁰⁾. فـمتلك الخصوية .. أضني الجزء السفلي من البنية، خاصة المجز والسهتان، دول منطقة البعان والخصر .. يتميز بكتلة هائلة يوحي ثقلها بنوح من التصالح مع الجاذبية إذ تبلو مشدودة في جزء منها، أو كأنما قد خرج نصفها العلوى منها وبقي نضفها السفلي عتزجا بها. ويتناسب مع تلك الكتلة الشاء نبطء أو وقطفاه ذات طابع استانيكي. واستقراؤها المديلي الكال إلا

بحركته الرجراجة المتصرمرة يتناغم مع ذلك السلام المتعالى على الحركة الذى ينعم به فردوسها. فكأنما في ثقلها وكسلها الناعم تصالح مع سلام الطبيعة لا يزعجها بأى نشاط مفاجح، وتنساب انحناءات خطوط جسمها في حسية مغربة، فامتلاؤها الناضج المشبع الريان لا يشكو الشغض، واستدارات الشدى والأرداف والأوراك والسيقان والكعب تدل على اكتصال مثلق على محور داخلى ينتظم عناصر الكتلة في نضارتها بتماسك قي ي

_ قطاف الخطا ملتفة ربلاتها من اللف أفخاذاً مؤزرة كفلا (AA) _ عجزاء ممكورة خصصصانة قلق عنها الوشاح وتم الجسم والقصب(AA)

فيحشد لها كل عناصر خصوبة التربة والنبت حتى تكاد ليدو كالجرة أو وعاء الخصوبة الممتلئ بماء المطر والسيول، فتختلط بماء الأرض الباطنى وبضمام الثريا وبتفتع الأرض في بهجة الخصب؛ يحيث يستحيل تقل الحركة وضخامة الكتلة المترجرجة بالخصوبة منها للجمال والجلال، في آن.

إنها تشبه المدارة الأولى عشتار والسيدة الندية، ذات الرحيق الخديوم؛ وسيدة الكرمة الذي يرمز إلى الماء الداخلي ووسيدة الخصوء الذي يرمز إلى الماء الداخلي ووسيدة الخصوء الذي يرمز إلى الشباب والحكمية (١٠٠٠). فقد لنبت أزهار مبسمها في بقمة سحوية الفردت دون مثيلاكها وويناصيها، عائلا ممتكارس، وتماوتها الأمطار التي وققت الصفاة ماهما كفراً على كفر، ورشتها الهمائم الحائية الرقيقة بالطل وارتمى إليها ندى المهدة الذي اخترته الذي ويتحه اللبت. ورواها برر السارية وتهيم اللهاب والوسمى، واتدمى اللبت. ورواها برر السارية وتهيم اللهاب والوسمى، واتدمى إليها في إيقاع لين وادع، فالسحابة الولم، والمطافها ومسجا، واتحض اللبل – الذي تخلت ظلمته عن مخاوفها – نسمات ما المعبا عنها بيرد وقوامده. كأن الطبيمة احتشدت لرعايتها المسبا عنها بيرد وقوامده. كأن الطبيمة احتشدت لرعايتها المسبا عنها بيرد وقوامده. كأن الطبيمة احتشدت لرعايتها وربيتها كما يختشد في أساطير نشأة البطل – لتهيئ لها وربوداً خارقاً، فنموها يشبه نمو البردى – في إحدى الترابيم وربوداً خارقاً، فنموها يشبه نمو البردى – في إحدى الترابيم و

الذى بنَّره كرونس والتقطَّت هيـرا ورحمَّت إيزيس وروته أمطار زيوس ليستطيل ويرتفع للسماء كما ارتفع أوزيريس (١١٠).

إن حصائص فتنة الخيوبة من خصائص وبة الخصب ومنتارة وربة الجمال فأفروديت و وأنافيد عشقها تستقى من أنافيد المشق التحقي من المحمولة التحقي التحليم التحقيق المن المحمولة: في أعظم الآلهة ، موضحة بالعب والمحم قيض طاقة المصورة : في أعظم الآلهة ، موضحة بالعب والمحمة تفيض طاقة وفي المائم المراقبة ، في قصها الحياة ، طهورها ينشر وفي الألهة والعظمة ، أيلهة صليقة ، ووح حارسة (۱۳۷۰) في من الجيانة ، هي الجيانة ، وعلى رأسها وضمت الحجب، في أمها الحياة ، طهورة على أسها وضمت الحجب، في أمها الحياة ، عروس تقطران شهدا، ... فمك الخمر الطبية ... فيها جميل ولا عب فيها ينبوع جنات ، وسوسنة الحب، كل ما فيها جميل ولا عب فيها (۱۷٪) .

كذلك، فالمرأة قوة مجددة للطبيعة ولقوى النفس,
بعيث تفتح الطريق أمام مكتونات أعماق النفس وتطلمات
الإسان الفكرية والروحية، وتطلق قوى الرحم لحو للفامرة التي
للموافق المحتول من الطاقات الفرياية والماطفية إلى ذروة
المسمو وتطور الكنيزية (١٦٨، ولقد عبر الأدب عن ذلك الشخوة
الملك يستشمر شيعاً يزهو واخعل القلب ولا يمكن للنفس أن
تكون ذاتها إلا به. ويخذ ذلك الشخوة نحو للمحترف الدائنلي
شكل التجربة الماطفية، قالعب عجربة فكرية شأن كونها عجربة
حسية ترتبط بالحمال واللماء الماطفية، وتمكن تلك التجربة
محسية ترتبط بالحمال واللماء الماطفية، وتمكن تلك التجربة
خلال الخبرة الجمالية إلى موضوع للحب المثالى(١٠٠). ويبط
نأن حس التنوير والتحرر والإشباع – الذي يبلغه الهب ومثله
المناعر والقياسوف والصوفي - يعطى مفتاحاً لتجربة عول
المب عبر عبارب الألم والإحباط إلى بلوغ النشرة الروحية،
المناع عملية مقصودة في القر ومتكروة بشكل مستمر، فكل
معتمر، فكل مستمر، فكل مستمر، فكل

طريق للتنوير والخلاص طريق القلب المشبع بالحب، المتبهئ للتضحية، الجرئ على مواجهة المصاعب من أجل ميلاد للذات جديد.

ولقد أمرك الحس اللغوى العلاقة بين تقويم الاعوجاج ومعاني الفعلنة التي اجتمعت في مادة واتقف، . فالتنوير الذي اشتى من رمزية النوير الذي عادرة على القسم والتعملف، ولنفس واجهت الموت، فكل نمو يصحبه تفخع أو تشقى والتعملان، وكل يزوغ بصاحبه انصاعاع ، فالحياة والموت مثلازماك. وتحقيق الذلك يقلك له فضيلة تتضمين كيحدا. وحين يامرك البطل ذلك نفك له فضيلة تتضمين كيحدا. وحين يامرك البطل ذلك نفك له الطراحم، وتنقضح له الطرق، وتنجباب الحجب، وتسقط الشاوات، فيشرق في نفسه النور الذي يلرك أنه كان دوماً داخله، وإنما كانت حجب الجمهل والأنافية والفرور هي داخله، وإنما نشوة الخلاص ترتبط دائماً بمرارة الفقد. والخبرية في العمير الذي يحج إليه فيسمو بوعيه النماية هي صورة ذلك المصير الذي يحج إليه فيسمو بوعيه.

يقول:

تمسام الحج أن تسقسف السطسايسا على خسرقساء واضمسة اللشسام(٢٠٠)

ولا يتم الدجج إلا بالوتوف بالخبوية، ولا أتداول البيت هنا في ضروء علاقته بعادة الجاهليين الوقوف بـ همناة، وقضاء يرم بها قبل التقصير والتحلل من قيرة الإحرام، وإنما تنظر إلى البيت في ضروء حجرية الشاعر الكلية مع الخبرية التي تعلقت بها البيت في ضروء حجرية الدي وإدراك مصيره. فقى ضروء من رمزية المحيح تصير الخبرية ومرأ للغاية واللروة السامية، ولحظة السعو الراحى التي يتوق كل حاج إلى بلوغها، ولا تمام للحج إلا إدراك الك اللحظة التي يهما تتحرر الغنس وتسمو ولانفت إدراك تلك اللحظة التي يهما تحرر الغنس وتسمو ولانف عليها النابة النهائية التي كنف عندما كل والوقوف عليها يرحى بأنها الغابة النهائية التي كنف عندما كل وجم الأم التروة للنهائية التي كنف عندما كل وجم الآخر؛ ويتضم نعي التيبن والفنهم، وهنا يقربنا من حي السمو الراحى الذى تدحرر الغنهم، والذى دسمه حي السمو الراحى الذى تدحرر معه النفس والذى دسمه حي السمو الراحى الذى تدحرر معه النفس والذى دسمه حي السمو الراحى الذى تدحرر معه النفس والذى دسمه حي السمو الراحى الذى تدحرر معه النفس والذى دسمه حي السمو الراحى الذى تدحرر معه النفس والذى دسمه

الشاعر حين جعل المطاباة فاعلاء متجباً معاتى الحبس والمتم إذا ما جعلها مفعولاً، فالمطاباً هى الرسائل التى تفضى جميعها إلى وخرقاء، وتؤول بساحبها إلى إدراك طموحاته، والطموح لا يعرف اللين، كما لا تعرف مادة وخرق، على أحد معانيها لا يعرف اللين، وغاية ذلك الطمنوح تسمو بالروح وبالإدراك إلى ذروة تعلو على مناغل العياة والمضراح والخرقاء لا تنشغل بسنائم الحياة بل تعلو إلى آفاق من المكرم والتعمة. واحتجاب الخبوية المجبري الذي يجمع بين الاحتجاب والاتشاء هو صمورة لحقيقة تحتم فيها المتقابلات، ويضل تنظيها؛ إذ هي صهورة لحقيقة يستشر، ولا تنكش أو تنجلي إلا قدر ما يحتمل قاصدها ويتفهم عنها وبتلقي.

إن حيال ذى الرمة يتميز في تصوير بخرية الحب بالاغتراف من مادة الخيال النارى في شكلها المستنف المستهلك للتمهير عن علايات الحب الملمرة، ومادة الخيال المامى في تصويرها للخصوبة الكونية، ومن مادة الخيال الترابي التي تتبطئها قوى نشطة تمود بها إلى حالة السيولة الأولى التي تذكرنا بالمراص السابقة على الخلق، وتخرجها عن صجريتها إلى حالة من الاستجابة والتفاعل. ويعمل الخيال في مادة الهراء من خلال تصور الربح التي تقوم بدور المنصر النشط الهراك للمناصر المادية الأخرى، وإناعث غيها المائة.

كما يتميز الشاعر بقدرة فاثقة في التشكيل اللوثي الذي يخترن تاريخ الفصول وتاريخ القوة والضمف والامتلاء بالحياة والفراغ منها، وحس البهجة وحس الموت. ولا يعرف التصوير اللوني لدى ذى الرمة الإعتمام، فالعمالم اللوني لديه نشط، متوهع، ممثلي، تتدفق في باطنه حياة على وشك التفجر.

أما التشكيل الحركي عند ذى الرمة، فأميل للتشكيل النحتى الذى تتحول فيه الحركة إلى طاقة مكتونة آنا ومتدفقة آنا. ويتبين ذلك في تشكيله كتلة المرأة التي تغشى سكونيتها حركة فيض باطن تتنامى بفعل قواها الداخلية.

إن فهم صور الحيوان في عالم ذى الرمة الشعرى يلعب دوره في فهم البيئة الطقسية التي توازى طقس عبورة بحيث تتجلى رحلة الشاعر الصحواوية بوصفها صورة للولوج في متاهة

الأخطاء وعالم الخاوف الذاخلية ومواجهة وحوش الجفاف. ومن قوة ومن ثم، لعبت الناقة دور القوة المساعدة للشاعر، وهى قوة مائلة مروعة، مؤهلة لخوض الصراع المصيرى بندية وبكمال الشهيرة، وهى القادرة وحدها على مناجزة ذلك الوحش، ولا يكون صراعها معه يسيراً ولا تتراجع أسامها العقبات وإنما يكسر التحب نشاطها المتجدد، كأنها معين طاقة لا ينضب، يكسر التحب نشاطها المتجدد، كأنها معين طاقة لا ينضب، وتقصد الناقة ذلك الرحش في كتلته المتعضية ذات الرءوس وتقصد الناقة ذلك الرحش في كتلته المتعضية ذات الرءوس وتقطم إجوازه، وتبادله الترامى، ويصيبها من القوة مس كأنما طبستها قوى الجن وأطار عقلها الهوج، وفي المقابل يحشوها الشاعر اللهل وتشرب الهواجر ماءها.

وجوز الفلا صدع السيوف الصوادع ٢٠٠٠ _ وشعث يشجمون الفلا في رءوسه (٧٢)

إن صراح الناقة مع وحش المسحراء يمثل صورة للمراع بين القوى المفتجرة للخصب ووحش الجفاف المسحراوى، وكلاهما ينتمى إلى الطبيعة الأرضية في شكلها الإيجابي والسلبى، ويشتركان في مادة الفعل وشكل القوة.

تجمع صورة الناقة في إهابها القوة المنوية إلى القوة المادية، فإن حيل بينه وبين محبوبته اليممت دار صيااه صيده، ولا يبلغه إياها إلا االله والشمشمانات اليهاميمه، هي شديادة الذكاء سريمة الاستجابة، حميقة الفهم، عاوفة حين يجهل، مصممة، يستمد من إرادتها المستقلة قوة إرادته، وقد تنمكس عليها صورة الأم التي يحتمى بحضنها إن كف عن مداومة السير، فتجنمع فيها معانى الجلال والرهبة والخوف والخية ... هي صورة همته التي تسمو به اإلى حيث لا يسمو امرؤ متقاصره، هي صورة للخلاص، وبديل أحياناً لدور الغزالة

في قصة حي بن يقظان؛ إذ تعكس الصمور الشخصية لرغيات النمو وحلم الصير، فقد «زل عنها جحاف المقادر».

إذا سكها الحادي كما صك أقدح تقلقلن في كف الخليع المشارك^(VL)

ويفترف عيال ذى الرمة لصور الناقة وعالمها الفنى من صور الخيال الترابي والنارى والضوئى؛ من حيث تشكيل الشاهر بنية الناقة وكتلتها، كأنما تتجلى فيها صورة الأرض الأم رزموز الرحم الأكبر: الكهف والقبر والبغر والعش والقصر، وقد النبق الشاهر لها وجوداً من مادة ووجوين الأرض ومن حجيالها فالمفرسة ، كأنما تتجلى فيها روح الأرض في وبجهها الفليظ، وتندفق كتلتها بالحركة التى تتمل بالتدفق والأغراف الذى يتصل بالافتراع الأرضى أكثر من حركة السيل، كما يقلب على الصحراء صور الخيال الفسوئي وغشاواته انداماً للضوء في ظلمة حالكة وإنفجاراً بالتأول المذي وغشاواته انداماً للضوء في ظلمة حالكة وإنفجاراً بالتأول المذي يزيف حقيقة الوجود.

إن خيال ذى الرمة يشكل للناقة صورة كائن كوبى؛ المحبارة عظامه، والنبات شعره، والقبر رأمه، والبر صدره، ونقر الماء مناسمه، ومن ثم تعكس في الخيال الفنى حلماً بينية أسطورية غيل على تصور للأمومة الأرضية ولقواها، تلك التي يزاوج بينها مداخلاً فيها بين الناقة والأرض والمرأة، على نحو بارز نراه متمثلاً في القصيدة الرابعة والستين.

ويتدميز المعجم النعشى الخاص بالناقة بدرائه الشديد وباحتلاله مكاناً شديد الانساع بالمقارنة إلى تصويره للحيوانات الأخرى في شعره، بحيث لا يمدل المساحة التي يشغلها ذلك المجم غير شعره في المجبوية .

ومن صور صراع الناقة تتتج صور صراع أخرى يتوازى فيها الصيد مع طقس المبور بوصفه تكراراً الوثيقة صراع والحرش، أو صراع قوى الخصوبة والجفاف، أو صراع الحيوان والصائد المتربعي، وتتنوع شخصيات البطل التي تتفتح من المدورة الرحم الماقة الأم الجيلية المتحلية. فترى الحجار بسيطاً، معها، انفعالها، متحسساً، مهموماً بمسؤوليات اجتماعية لحماية قطيعه بوصفه رموزاً للخصوبة المنتقبلية. وفي القابان، جرصمه

صائد وقع أسر رخباته المتفاقدة النهمة الانتهام الخصب وتلمير الحياة والتمذش عليها، ويكاد الحسار يقع قريسة تلهضه واطمئناته، فتبرى الأقدار والطبيعة، منافعة عن السلاجة البريئة وحلم الحياة الأمنة للستسلمة لقانون الحياة الدورى في لإدهارها والعلوائها، حتى تنطلق الحسر باشتهاء حاد للحياة الأرض حريقاً.

قد يروعنا صياق ذى الرمة الشعرى الذى يجعل اللغة
حاً من حلود الكرن؛ إذ تقتمى الوجود وتأسره، (۱۷۷۰ بعيث
سلم أنفسنا لتلك الرفية فى ملاحقة المكتات المستقرة فى
مالم الخيال القنى، بل تتحد بالكرن إذ نحلم فى الصورة وتخلم
نها جرر المبال مادة الكرن - كما يرى باشلار ـ نمايش طاقة
الوجود المستسرة (۱۷۷، و و الرمة؛ إذ يستبلل بالحقيقة حقيقة
ضمية، يرك بكفاءة عالية أن التناقض هو البلنا الأسامي للجهاة
شمية، والمبدأ الحقيقي لكل تفرد. فجدل القيم يستحث
خرال الزحيات، وتخيل نوصية ما يعنى أن نعلى أنها العلميم
والقيمة ليست شيئاً قد تحقق بالقبل، بل نوع من الطموح
الوحمية التى يرسم منها الخيال، ويغترف من معينها صوراً
الجمعية التى يرسم منها الخيال، ويغترف من معينها صوراً
الجمعية التى يرسم منها الخيال، ويغترف من معينها صوراً
التوحمية التى يرسم منها الخيال، ويغترف من معينها صوراً
التوحمية التى يرسم منها الخيال، ويغترف من معينها صوراً
التوحمية التى يوسم منها الخيال، ويغترف من معينها صوراً
التوحمية التى يوسم منها الخيال، ويغترف من معينها صوراً
التوحمية التى يوسم منها الخيال، ويغترف من معينها صوراً
التوحمية التى يوسم منها الخيال، ويغترف من معينها صوراً
الموحدة
التوحم وتتكاثر في خولها من المعن للمطح
المحددة التي قديناً المعتبد المعالم المع

ولا يقبض البطل ... الذى يرمز (إنه الحبوان في رحلة عبره الطقسي واستحالله ... على مقانيم عالم القوى الخلاقة ، أو يطلق طاقة الحياة الكامنة إلا بمسلابة نفس عرفت عالم الخاوف التى تقبع في أعماق الطمأنية ، ووازت بين الأماني ، ودافعت الضغوط، وتعامت شيئا من التخلي عن الرخبات وشيئا من التشبث ، وتحاضت مضامرتها بين تصارع قوى الكبح والاستسلام ، والرفض والمعاومة ، والقبول والمقاومة .

ومن بين أتطاب المتقابلات تقبض شاعرية ذى الرمة على لحظات تسهم في صنع المصير. 1 . .

كانت إذا ودقت أسشالهن له
 فيمضهن عن الألاف مشتمب
 حق إذا الوحش في أهضام موردها
 تفسيت وابها من خصيفة ريب

ف مرضت طلقاً أعناقسها فرقا ثم اطباها خسوير الماء ينسكب فأقسل الحقب والأكساد ناشرة فوق الشراسيف من أحشائها عجب حتى إذا زلجت عن كل حنجرة إلى الغليل ولم يقصمعه نفي(VA)

ومخملنا «كانت؛ إلى نوع من القراءة في سجل الصير الذي رسمت وأمثالهن، ديدن نماذج تغيبت فيها الملامح الفردية وسادت المماثلة. وتصنع أداة الشرط وإذاه سيماجا لملابساته، العارض منها والمستقر، بما يكشف لتلك الحمر درس المصير الذي عليها _ وعلينا _ أن تتعلم شيئاً منه؛ فبقاؤها مرهون بتخليما الذي تهدده ودقت، وتشهد عليه، بما جمعت بين دفتيها من معاتى الاقتراب الخاضع المتزج بالحرص الشديد والتهالك المهلك، وما فيها من معاني الاشتهاء الشبقي، ويعزز حرف الجر الله حال فقد الإرادة الذي يؤول بها إلى الوقوع في حوزة الإغراء ومن ورائه الصائد عبر ضمير الملكية. وتدعم امشتعب، _ بما في رحمها من توتر جاثم لمعانى التصدع والفرقة والصلاح .. في صيغة اسم للفعول والمطاوعة والبناء للمجهول خضوع الحمر لقوي مجهولة واستسلامها الذي يمد سقطتها الحقيقية. ومن ثم تأتى ٥-حتى إذاة بلحظة مخول مصيرية تقطع امتناد السرد في وقفة فاصلة تكر بامتناد ه كانت، الزمني على أعقابه حين يستيقظ وعي الحمر، وترتبط شرطية تلك اليقظة يتصوير وعاء للحدث مكاتي تتكاثف رموزه. فمن باطن الأمان المستقر في قاع وادى الطمأنينة وأهضام، وحلم الارتواء دموردها،، وما يشيعه ضمير الملكية دها، من مشاعر التمكن والانتماء؛ حيث اتغيبت، وأوغلت في أعماق أمانيها الباطنة مبتعدة عن عالم اليقظة والوعي، تتولد لحظة من اليقظة تنبثق معها أشد الخاوف التي تشراكم في الفعل (رابها) والاسم «خيفة ربب، المفرد منها والجمع، ولقد استبطنت للعاجم معاني المخاوف والطمأنينة التي تتصارع في باطن مادة هضم (٧٩) ؛ إذ تجمع بين الأرض المستوية المعلمئة، وصور من العدوانية تتكشف في سياقات من مثل والعدو بأهضام الغيطان، ومن مثل التحذير من الليل ومن أهضام الوادي، كمما تشي بشئ من تهديدات السقوط في

وسقط على، بمعنى وهجم، وتعترض الحمر _ المخاوف بأعناق متطلعة اعرضت فرقاه _ ذلك الإيغال المتغيب، فتنتفض، ومازال يراودها حلم الارتواء الذي تساق في إطاره أفعال سعيها اطلقاه . وتحتشد عليها الإغراءات تدعوها ااطباها، معززة بالصوت اخرير الماءة والحركة اينسكب، ويحتدم الصراع في صدور الحمر الملتهبة عطشاً فتجيش نفسها اضطراباً انجب، ويغشاها هياج الموزع بين العصيان وناشزة، والتوثب الذي يكاد يجاوز حدود «فوق الشراسيف». وقد استبد بها ذلك الحلم الذي يزكسيه الشبوق الذي تصمرخ به ٥كل حنجمرة، واإلى الغليل، وتتراكم عليه «نغب، فتحاصرها، لتتركها في النهاية معلقة ولم يقصعنه دون أن تبلغ من الارتواء نهايته فيظل العطش متأججاً والشوق حيا. ثم تنبثق ٥حتى إذاه مرة أخرى لتقطع تراخى وثمه الذي يمد حبال الإغراء في تتابع سريع لفاءات التعقيب في فعل المسائد الذي ورمي فأخطأ... فانصاعت؛ في تعاقب لحظة مصيرية لا تعرف التراخي. ومن ثم، تتعلق الحمر وقد غلبها اشتهاء الحياة على اشتهاء الارتواء رامزة إلى النفس التي تطارد دائماً صوراً للحياة تتشوق إليها، وتظل تركض وراءها فإذا بلغت منها شيئاً تشوفت لما وراءه، ولا يؤذن تمام إشباعها إلا بموتها (٨٠).

أما رمزية الصيد، فتتوازى مع المطاردة الدائمة للبأس والجهد والبلاء، والجهل أحياناً والنباء. فالحياة حقل كهير للمطاردة المتوحة بين صائد وفريسة، أو بين موت يسمى لبتذى على حياة، أو حياة تشتهى موتاً، أو حيوات تتغذى منها الواحدة على الأعرى.

والصائد الملمونه هو الذى تستحوذ عليه رغبة نهمة لا تشيع، ومن ثم نراه مشدوداً إلى مطاردة لا نهائية، مندفماً وراه كلابه الماوية التى تدوم وتدوم فى دائرة لاتبلغ المركز، فيظل يلاحقه الفشل، دون أن يبلغ مقصده. فهو رمز للماهل، الخاضع لرغبات داخلية، المنساق وراء عالم الظراهر، ومطاردة المارض. فالعدو بالنسبة إليه هو رغباته الداخلية التى استفحلت، وانحرفت به عن غايته (۱۸).

وقد عرفت الأساطير مايمثل لذلك الرمز، فيما عرف وبالمسائد الأسودة أو «المسائد الملمون» (AYY، وقد عده البمض هـريفساً لأسطورة «أودين» حسائد الأرواح في قطيم كسلابه

ولا تنقطع المطاردة أبدأ، فميدان المركة هو تصوير رمزي لحقل الحياة التي يعيش كل كائن فيها على موت الآخر، وتتم دورة الحياة بانخاد طقسي تستوعب فيه طاقة كائن داخل كائن آخر. لقد طبع الصراع الحيواني على العالم النجمي علامة أرضية امتدت بالصراع إلى مستوى كوني. فحركة القبة السماوية الدائرة مع تغير الفصول من الربيع إلى الصيف تهيئ لجموعة الكلب .. أو ما يعرف باللب الأكبر .. إقداماً تتراجم أمامه مجموعة الثور. كلما اشتنت الحرارة وتقدم الصيفء حتى يبلغ أوج حرارته مع ظهور عجم االشعرى؛ الواقع على أنف والكلبة. وقد عبد العرب والصريون ـ على اختلاف طبيعة البيقة _ عجم والشعرى، يوصفه المسيطر على قوى الجدب والهلاك التي تقتل الززع والحيوان وتشيع الحمي وعجف معها القربان والتناهي في البيئة العربية، ويغيض النيل بشكل مغرق ومجتباح في الأراضي المصرية (٨٦٦). ومن ثم، لتراجع مجموعة الثور التي تتضمن الثرياء بجم الخصوبة والثروة ورمز الخصوبة أمام كلاب الجفاف السماوية التي ترمز للجدب والهلاك، فيما يعد تمثيلاً رمزياً لصراع الخصوبة والجفاف مع تغير الفصول. ومن ثم، ينتصر الثور الوحشي على كلاب الصائد. وبالمثل، تنتصر اللحمر الوحشية، التي ترمز إلى الخصوبة والتجديد والبعث وانجتمع المسالم أمام وحشية الجحيم الصحراوى الذى دينبرى لها، بلهيب مجسد استعارة دناج، صوت غليانه الذي بجف معه عناصر الرطوبة في التربة والنبت، وتنجو في النهاية من الموت الذي يتشخص كذلك في صورة الصائد الترصد.

ولا تتنهى حركة المفاردة، ولا ينطقى ذبال ضراسها المتقد الذى يظل يذكر. ويضع ذو الرمة ألينيا على صيغة شعرية تشى باهخاد النجوم بذبال الصائد المترصد بيقظة ساهرة نافلة نفاذ ذلك اللهب الذى لا تغمض عينه. فتمتد كونية لحظة من الدهشة الجمالية تركز كثافة صورة تشكلت في عالم العزلة المحتشدة والوحشة المرهقة للمراقبة والمطاردة الخفية، والهملية والفخ اللذين يتنازعان في ذبال الصائد. فينفتح عالم من الترقب لا يعرف الأمان الخالص أو الاسترخاء.

ویشــربن أجنا والنجــوم كــأنهــا مـمــابيح دحـال يذكي ذبالهــا^{(۸۷}

یمکس صراع الثور الوحشی مع الکلاب ظل صراع غیمی سماوی آخر بین مجموعة الکلب النجمیة ومجموعة الثور المائن علی قرونه کلبا الراعی أو نجما الدوان، وتشکل ملامح الثور ودر الخصب والکلاب ودر الجفاف من مادة الرمز الأسطوری النزیرة التی أحاطت بهما.

وتتميز شخصية الثور من شخصية الحمار في ملامحها وفي همومها ووفيفتها، فالثور صهموم بهم أبعد من الهم الشخصي أو الاجماعي؛ إذ يبلو مضالعاً مسهمة كونية تعلق بإقامة طقوس الخصب واستنزال المطر، ويواجه من أجل ذلك قرى تحقية تخاصره بالجن ويقوى الطبيعة الحيوانية ذات ألطاقة غير المكبوحة، وبالقيل، وبالوساوس، ويطبعة ظاضية، وبماصقة رعدية مدوية، وزى الشور في مواجهة هذا قد تعلق بصره بالسماه ينشذ لديها شيئاً من خلاصه، قتحتقي به في مطر لولؤي كأنما نهيه لتلقي فيضها.

إن صروة احتماء الثور بأحضان شجرة الأرطى تمكس ظلاً أوتيسقة مسروفة أسطورياً للؤراج المقسس بين عناصر الخصوبة الأرضية الذكرى منها والأنثرى، فيما يعد نمطاً من الحلم الديونيزى، كما نراه يمكس في رمزية الاحتفار في أحضان الشجرة وجذورها، ممتزجاً بصورة السيف والجراب صورة لحلم أرديي يعجز عن عقيقه حين يلفظه ذلك الحضن ملقياً به في مواجهة أعباء الرعى وهموم النهار إلى عماوة الكلاب، مشكلاً أبعاد إطار آخر للبطل لا يكتمل حلمه دون

اكتساب خصائص البطل المحارب وسمائه، وقد نلمس في هذا شيئاً من أصداء ملامع شخصية للبطل في انتقاله من المرحلة القحرية ومهام الخصوية إلى البطل الشمس ومهامه الخاصة بالسيادة والقانون والقوة والمدالة، وقد يمكس أصداء مرحلة ـ عرفتها مرتولوجيا الهلال الخصيب ـ باحتفاظ البطل فيها بغصائص الدوذجين معاً.

فخلق الخيال الأسطوري نوع من التزاوج المقدس بين الرب المسؤول عن المطر والماصفة أو الخصوبة الذي رمز إليه بالشور، وبين الخصوبة الأنثوبة أو الأرض التي تتجلى فيها قوة النمط المبادئ لأم الكبرى، واقد الممام صمووت الطقوس شيئاً من هذه المالاقة، فكانت قرون الشيران تدفن عند الأشجار ليكثر حملها (١٨٨)، والحرث نفسه يعد عمالاً ذا أصول طقسية تنتقل فيها قوى الثور اقصيبة إلى الأرض بعد أن يطعنها ألمادن.

ويعايش ثور ذي الرمة في أحضان الكناس حلماً بدائياً مشابهاً؛ إذ يتشوق إلى نوع من التزاوج مع عالم الشجرة المثل للخصوبة النباتية بما تفتح في أيكة الأرطى من «الربل والجدر» وما تغضت حولها من فالقرصاد والمنب، ع وما ازدهر فيها من والرخامي، الغض، وما امتد فيها وأورق من وأفنان مربوع معبل؛ ، وما احتزنت في باطنها من خصوبة (الكباب الجعدة ودمرتكم الكثيب، ففي هذا العالم المشيع بالخصوبة والتعمة وما تتزين به الأيكة _ كأنما تهيأت بكلُّ تفتحها في فرح احتفالي تتألف مفرداته من الأصباغ والعطور والعنب والفيية ... يشكل الخيال تفاصيل ذلك الحلم، ويضيف الخيال الصوتي في صوت استهلال الغبية على تلك الأبكة ملمحاً من حلم خصوبة كونية يجمع بين الغبية والكناس وهالجدر، أو الإثمار ودالعبل؛ أو الإيراق ودالجمد، أو التشيع بللاء وبين صوت الوليد أو صريحته لحظة خروجه إلى الحياة. وتشكل الصفات ملامح أفق رغد بضوع بالنعمة والليونة التي تتمثل في «أغيدا» والمؤداه والخضداه واميلاء، وامسقى السحاب أربداه. ويتآزر مع تلك الخصوبة الأنشوية الرمز الجنسي الذكري في الفعل المنشى، وفي رموز الافتراع التي توحد بين السيف والقرن، حين يتوخى الثور جرثومة الشجرة بالأظلاف كأنما ويثيم الكباب الجعد عن متن محمل، فالثور؛ إذ ايفشي الكتاس

يروتيه فيهدمه من هائل الرمل منقاض ومنكنيه، يقبل ما يرازى فعل الحرث، وتستجيب الأيكة لحلم التواوج الذي يجمع عاصر الخصوية ممثلة في الثور والشجرة والفيهة؛ إذ ينضح أنق عطرى ناهم من فنسيم البنان» ـ وتارج ومرايش شبق حتى يأرج الخشية على الثور في سلم عرس عبق شبق حرس مشتار وحبيبها تموز ـ بأرج لا ينقطع كأنها هذايا عطور سيدة الخسابة الدي يجويها تموز ـ بأرج لا ينقطع كأنها هذايا وتنهبه، في طقوس زواج مقدى، تنصب فيها الغبية على الثور كأنها حمام عرس فتفرط قطراتها على ظهره عبات لؤلؤ أو جمانه. ويلمب الخيال المطرى دوراً مهماً في تشكيل ذلك ألليتي الذي يجمع بين الثور والخصوية المائية في تشكيل ذلك البيق الذي يجمع بين الثور والخصوية المائية في تشكيل ذلك الرائق المجسلة، والخصب وسوف العلاري الرائق المجسلة،

كسأنما نفض الأحسمسال ذاوية على جوانسه الفسرمساد والعنب كسسانه بيت عطار يضسسمنه لطائم المسك يحسويهما وتنشهب إذا استهلت عليه غبية أرجت مرابض المين حتى بأرج الخشي (٩٠٠

يحفر أعجاز الرخامي المؤدا

والقنع أظلالا وأيكا أخسسها وأبردا حستى إذا شم الصسها وأبردا سوف المذارى السائف الجسسة وانظر الدار وشام الأسمها (۱۱) أبن به عسود المساءة طيب نسبم البنان في الكناس المظلل إذا نابت الشمس اتقى صقراتها بأفنان مربوع المسريمة محسل

يحسف و عن كل مساق دفسينة وعن كل عرق في الشرى متغلفل توخساه بالأظلاف حستى كسأنما فيور الكباب الجعد عن منن محمل (٦٢)

فغي ظل الأيكة والكناس تراود الثور أحلام البيت متمثلة في ومعدن الصيران؛ وقابن به» وقمرابض العين»، فيستمد انتماءه من الإقامة والمعاودة التي تتجاوز الصفة إلى المسد اعود المباءة، وينسحب على دفء البيت أحلام التوالد التي تشي بها صيغة وحب القرنفل؛ بما تتضمنه وحب، من نبوءة تفتح مستقبلي مخبوء، وما في القرنفل؛ من مناخ عطري يختون شيقاً مما عرف عن العطريات من إسهام في سحر الحب وإيحاءات الإغراءات بالخصوبة والتوالد، التي تتصدى لتغيرات الزمن وإذا هجرت أيامه للتحول؛، وتنوعاته بين المتقابلات مثل هجمديد وعمامي، وهحمائل وجمائل، التي مجمع في الجناس الناقص بين التبدل الباطني والتدفق الحركي. بل إن صيغة التراكم في دعلي أهدافها كثب، تتخذ صبغة زمانية، كأنما تنفذ فاعلية الزمن إلى كل كتلة وحركة وتتبطنها، حتى يصل نشاط الزمن إلى قمة استنفاده المادة حين يختزل الخيال اللوني شيئاً من دورة الحياة فيستحيل اللون إلى الشهب، التي تجمع إلى الخيال اللوني شيئاً من الخيال النارى، ينسحب على كون ينخرط من دورية الولادة والموت التي تمتد أسبابها إلى عالم النجوم فتموت والشهب، ويواجه الثور بحلمه الأساسي أعنى حلم الخصوبة والتوالد مدعماً بالغبية ذلك الجدل ـ الذي لا يخلو من حس تاريخي .. القائم في باطن المتقابلات اتقيظ تروح، وايحويها/ تنتهب، وامتقاض/ متكثب، يسيطرة الفعل ايغشي، وحرف الجر اعليه، في محاولة للتغلب والاجتياز ترشع لها ومجتازاً لرتمه على مستوى البنية. بل إن استبطان أسماء المكان التي ينتقل بينها الثور من ٥ذى الفواوس، إلى ووهبين، قد تهيم لفهم أعمق لمهمة الثور التي لا تستكمل أو تتغلب على همومه إلا بخوض معركته الحقيقية مع الكلاب حتى يفوز بهبته ويحقق مجده.

يقول :

تقــيظ الرمل حــتى هز خلفــشــه تروح البــرد مــا فى عــيــشــه رتب

ربلا وأرطى نقت عنه ذوالبسم كواكب الحرحتي ماتت الشهب أمسى بوهبين مسجستازا لمرتعمه من ذي القوارس يدعو أنقمه الربب فبات ضيفاً لدى أرطاة مرتكم من الكثيب لها دفء ومحتجب ميلاء من معدن الصيران قاصية أبمارهن على أهدافهما كمثبإذا أراد الكناساً فسيسه عن له دون الأرومية من أطنابها طنب(٩٣) ويلقى الثور بنفسه في دفء أحضان ذلك البيت وحصونه. وتزهر أحلام الطفولة فيلهو بالجدر ـ وهو ثمر يتربل كأنه الحلمات، كما تخبرنا معاجم اللغة _ كأنما يمارس حلماً من أحلام الرضاع. ويلتصق بالجذر الذي يحمل للسماء رحيق الأرض، لكنه يظل أسير الباطن. ويستعين الثور ــ أو بطل الشاعر .. محمت سقف تلك الحصون التي تتلقاه برحابة وبهوا وبرغد دما في عيشه رتب، وبتضيف سقف حنون يلوذ به حلار غضب سقف سماوي أعلى مزمجر _ يستعيد صورة لمادة

الألفة الدافة والحماية.

لقد صدا على الثور الذي التمس ملجاً بد وكناسا آمنا ومراداه ولاذ في عزائد بما للجاً الرطني من ددفء ومحجبه على أو يقد بما للجاً الرطني من ددفء ومحجبه على المعلق القوة الكامنة، ويستجمع شجاعته ويستبد التقديد ومحبها وحبنها، انطاق فيها جماح عاصر حيوالية، فقللهت ويجها وجنها، وماجم الليل بسواه، والملح يشقطنا، ووقعات هشب، وأمام وماجم الليلة وهموم وبائت لعينيه ... عوداًه ، كأنما تقت في وسد عليه كل تقراركم عليه الومن حين تجمل الهموم عواده، وتسد عليه كل تقرار عن فتحاصره همن كل أتقاره يعشى يوتهم، ونقلت أمامه أمل الانطلاق والعمود وكسر المحدودة إذ يوتهم، ونقلق أمامه أمل الانطلاق والعمود وكسر المحدودة إذ تلت علية عليه التحري حين الجمل المهموم عوداه، ونقلت أمامه أمل الانطلاق والعمود وحسر المحدودة إذ تلت علية عليه أنقل التحليل حين تجمل الهموم عحواتما يستعنه الأن

_ فبات ضيف ألاء يستغيث به من قطقط في مواد الليل محدور⁽¹²⁾

ـ غِلو البوارق عن منجرمز لهق كنأته مستسقى بي لمق عسزب
.. فبسات يشسفره ثأد ويسمهسره
تفاؤب الربح والوسنواس والهسفنب
غسسنا كسسأن به جنا تذاويه
من كل أقطاره يخشى ويرققي (١٥٥)

ومن ثم، فلا سبيل أمام الثور للاحتماء بالجذر والالتصاق بقوى الباطن التي يرمز إليها الاحتفار والاندفان على مستوى الرمز الجمعي؛ إذ ينهال الرمل، ويعرض للثور دمن أطنابها طنب مانعاً إياه من الاستسلام لمنم الاسترخاء في أحضان المأوى الكوني. بل لا سبيل إلى النمو بنيناميكيات التراجم. وهنا، تبرز صورة دالسيف ـ الجذر، مرة أخرى لتجلي شيئاً من حقيقة ذلك الاقتران في قوله اكأنما يثير الكباب الجمد عن متن محمل؛ . فلا سبيل للانكماش الذي يمارسه ثور المجرمزة أمام أيكة لا تستسلم لأشواقه النكوصية أو لأحلام أوديبية أو ديونيزية. ويصير على الثور حين لا تصمد الحصون الخارجية أن يستثير من حصونه الداخلية ويحفز منها ما يدفع عن وجوده وبعينه على الاستمرار. فطاقة الحياة النامية لا تكتفى بالتخذى على دن، الطفولة أو حرارة العاطفة. ولا مناص من إشحال نار باطنية تتعلق أكشر ما تتعلق بنيران الحماسة البطولية التي تتأجيج بها العزيمة ويتقد الذكاء، ويولد في ظلها نمط البطل المحارب الذي تعكس رمزيته صورة للفتوة والحماسة والمواجهة التي تتخلي عن المفاوف، وتتحول القوة الفتية ألتي لم تختير طاقاتها بعد إلى الفعل الناقع الذي يداقم أمام هواجس شرسة مدربة على اقتحامها، وحماس هدام ترمز إليه كلاب غضبي ضارية تتبطن رمزيتها رغبات مغضبة وغرائز حيوانية مطاردة وعدوانية نهمة للتغذى على الحياة تمثلها الحيوانات النابية أو الكلاب التي تبغي المدوان على الحياة وتهدد الخصوبة بالموت. ومن ثم، نجد الثور يمر من مواجهة الليل وأوهام اللاوعي إلى مواجهة مخاوف النهار وعبء الوعي. ولعل في هذا ما يقسر غلبة صور الخيال الضوئي والناري في تصوير مهمة البطل ليلاً ونهاراً، أو في مناطق اللاوعي أو ألباطن والوعي،

ويرسم الخيال الضوئى والنارى للغور صورة تمتاح من رموز النار والنور في ومزيتهما المقدمة وجانبهما الإيجابي واقتدائهما بمماني الترقي والسمو والفيض الروحي. فتنعظ شخصيته أبعاداً أحاطها الجلال وتنبئق منها طاقة روحية فياضد لا تبتمد كشيراً عن الدور الذي تلعبه عناصر الفسوه في بورتريهات العذراء والقديسين في رسومات العصور الوسطى. أما الخيال النارى، فيحيل المادة في سحورة الشور إلى طاقة مجتمع في غاية اتقادها في صورة الشهاب لحظة اكتمال يلتقي فيها الموت بالديات ونختزل قيمة الزمن تماماً.

إن شخصية الثور التى تبدو أحياناً متسمة بشوم من ملات النووية المراهب، وشائم البرق فيما يتجلى من صفاته الضوية وفي لباسه، قد انسحب عليها شع من التصورات الإسلامية؛ مما حرر فيها وأضاف إليها ملاسع جديدة. فالثور في عزلته الليلة يقد متبتلا بسرو القرآن وآبائه. وبعلا من أن يفر فرحاً بالنجاة إلى ميدان المركة ممتشقاً قرنيه اللذين تتجاوز قرقهما قرة أي مسلاح هياه صمائم ماهمة على الكلاب المنافقة في تتجاوز المحافظ على الحياة هذه ألها، وتعتد إلى المرابقة في تتليم الحياة من الشر التى تعبث بها. وعن المؤينة في تعليم الحياة من قوى الشر التى تعبث بها. وعن يكتسب الشور ملامع الفارس الإسلامي المحارب في سميه وحماسته إلى الحفاظ على كرامته. واكتساب معاني الشرف المناسب معاني الشرف المناسب معاني الشرف والحداد، واكتساب معاني الشرف

ضعن الإنسان الطبيعة بالوان شعى من الحضور؛ كففه الحياناً إلى حد استبداله بالإنسان، وعكس عليها نظمه الاجتماعية والفكرية والماطفية، ورأى فيها ما يقع في حيز إداكه، فتساهل عن النظام فيها بين الاطراد والمحبرة، والعلة والغاية، والفاعية إيجابية أكانت أم سليبة، والقدرة خالقة أم مخوقة، والطلقة مسحرة أم مستقلة، ووجد منها ما يقع خارج حيز إدراكه فعيده ومارس له الطقوس لاسترضائه أو درء خطره 177، أما على المستوى الفني، فقد رآها حين يتأمل فيها جماله آنا، ويراها وجوداً مغايراً آمناً، فيتأمل عوافعها وأبنيتها الرمزية بوعي استاطيقي (٢٧٦). فكيف كانت

صورة الطبيعة في شعر ذي الرمة؛ وكيف ارتبطت بصلة وثيقة بالنماذج العليا في رموزها الفنية وصورها.

يطالعنا في الطائل حلم التواصل إلى جوار أحلام بعث الخصوبة والميلاد الجديد والطهارة. فالطائل ليس في باطنه شديد التحجر بل يستجيب فلموفان صوتي، ف ديكاد يهتف، والأزمنة التي يجلى الصراع المتوتر بينها في الطائل هي حيلة المقل أبشرى والروح المفان التغلب على قهر الساطقة المهورية أمام ضربات الومن، وتضارب الأصوات في عقل الشاعر بين لأنه مستنكر دما إلى مطموسة ستمبره ورفيق ساخر، وملل الشاعر نفسه، يعزز شرحيل (ق ١٥) في وأدواح فين جيرتك الجماع مشهدلا بها مشهد الرحيل (ق ١٥) في وأدواح فين جيرتك الجمالا، أو بالوصف من البيت الثاني (ق ٢٠) دياحادي بنت المحالا، أو بالوصف من البيت الثاني (ق ٢٠) دياحادي بنت المحالا، أو بالوصف من البيت الثاني (ق ٢٠) دياحادي بنت المحالا، أو بالوصف من البيت الثاني (ق ٢٠) دياحادي المحالاة أو بالوصف من البيت الثاني (ق ٢٠) دياحادي المحالاة أو بالأسف

ويمكننا تأمل علاقة الذات بالآخر_ في إطار موقف الشاعر من الطلل؛ في مستوى من مستوياته الرمزية ... من أن نتصور الشاعر موزعاً بين تموذجين من التماذج العليا؛ الموذج الأب، والموذج الأما؛ هذا إذا ارتضينا بداءة أن نرى في الصحاب والخليل والشفيق والمشائر التي حلمته والكهول التي شايعها صورة للنموذج البطريركي، الذي يفلح الشاعر أحياناً في التغلب على الصوت المشايع له والمستنكر أن يلوذ بالطلل في نوع من اللجوء الطفولي للحضن الأنثوي. وبالرغم من أنه لا يقلح في استعادة هذا الحضن من بعد الانقصال عنه، أو في التواصل معه .. إلا على مستوى الباطن .. فإنه قد يفلح في أن يفرض طقوس بكائه على الجماعة ١-حتى بكي القوم من أجلى، والحقيقة تظل تنأى بتلك الجماعة، فبكاؤها من أُجل الشاعر لا من أجل الطلل، وموطن إخلاصها وموثله يخمتلف عنه. ومن لم، فإن التنازع بين القسبول والرفض والإلحاح والإعراض قد يؤول بوصفه يعكس صراعاً بين أنماط الانتسماء تتنازع ولاء اللنات بين النموذج الأب، الذي يهيب بالرء أن يضطلم بمهامه القيادية، ويهيئه لتحمل مسؤولياته العقلية والروحية، والنمط الأموى المقابل. فمن ضرورات النمو أن يفلت الشاعر أو البطل من أسر الطلل. وهنا يصبح موقف الطلل المتعالى في قسوة جديراً بالتقدير من وجه ما.

لم يهيئ الطلا من بعد إلى معالم ولادة كوزية، ويجتاح صحف الخصب الهادر في لرتجاز الرعود وانهلالها وانهلت عليه الرواعدة صحت الطلل الهامد بتيار دافق من الانصباب المحتاج، فيشارجح الطلل الهامد بتيار دافق من الانصباب المحتاج، وقوى الهاء، النبي لمن المحتورة والصحت تصويرها ووائمة والمحتاج، وقوى الهاء، النبية المحتورة والانفحال. فهي أحياناً هرجاء تسحب على المنمع بالحيوية والانفحال. فهي أحياناً هرجاء تسحب على المنمع بالحيوية والانفحال. فهي أحياناً هرجاء تسحب على المحتورة عنه ما غضيه من سيل رملى كأما تقشر عنه أدار من أحرى فتكسود لوزاً جليفاً، أو الأرض. وفيما تسحيم من سيل رمل أولنا بالطلل إلى حالام السيولة الأولى السابقة على انبشاق الخاق. وفي الاكتساء السيولة الأولى السابقة على انبشاق الخاق. وفي الاكتساء لنبوءة الإلمال والتعامل وانقحر وانست عنها الصباء... سيلا من الدعميا، ضيء من يتوءة الإلمار والتفتح الجنيد القادر على مواجهة العرى والذيول وقهرها. وقد تبدو الهمن كل صوب وقبل إله من كل وجهة.

_ أربت بها هوجاه تستدرج الحصى مفرقة تلرى التراب جمعرع (۲۸۸) - لا بل هو الشوق من دار تحونها ضرب السحاب ومر بارح ترب (۲۱۱)

إن الربح دائليّة تعمل بوصفها صورة للدائم الشط المخارق الذائع الشط المخارق التجدد. له مظاهر متنوعة ووظائف متميزة، وإلقاع يتراوح بين الصحب المجلج الذي يمخض الطلل في هوة كونية وارتجاس مدو وبين الترف الذي يمخض الطلل في هوة كونية وارتجاس مدو وبين الترف على منت في مرح وادع، مترع ومضع بسكينة وتصالح، وقد تبدل الربح التي تعمل في المجاهلة فتضرى وتجمع يتبدأ وتوفر له ما يدعم مظاهر النمو فيه حتى يستطيل النبت ويتخلل ويستأسدة، ومنها ما يدعم الطلل جاريغ نساطيل المنت الذي للدي يستطيل الذي الدي الذي يستقله من عصاء اللالوث. ولمن في الحدمة والسواد المختفظ في داخله بحدمة أو الذي تتناوع فيه حقيقة اللون المواد المختفظ في داخله بحدمة أو الذي تتناوع فيه حقيقة الألواد المجونة ما يلخص الواحكام والكذي المختفرة والكذي المنتفاد والهمود. وبحيانا والكذوة يتخزنان في القائل تاريخ الاستشاد والهمود. وبحيانا

هذا على شرع من قوى الحياة النارية المتبطنة التي يوظف من خملالها الخيال التاريخ اللوني للوجود. ومع حركة الرياح وحرارتها وما تتركه من أثر على النبات الذي يلتوى عوده ويهيج ورقه وبيس نبنه ويتشقق، وما تترك من أثر على المياه والأنواء خصوبة وجفافاً ما يخترن تاريخ الفصول.

لى ترامت بالحصى فوق متنه
مراويد يستحصدن باقية البقل
إذا هيج الهييف الربيع تناوحت
بها الهوج غنان المولهة المجل (۱۱۰۰)
و ولازلت مسنوا ترابك تستسقى
عزاقي براق الموارض صرزم (۱۰۱۱)
حجفول كساها لون أرض غربية
سوى أرضها منه الهياه المقربل
مشيم تغنيه السوارى وتتسحى
 به منكب النكباء والليل مرقل (۱۰۲۰)

لا تعرف الطبيعة الإعتام أو الانطقاء إنها دائماً مترعة يتنازع فيها النمو والتناقص، والاكتساء والانقشار، والتماطف والاستيحاش، والحرية والقيد. فهى تتدفق بنشاط حاد وبسخاء فياض يجترف أمامه مظاهر المقاء والبلي، أو يقبض بامتلاء والدع وسكية حانية. وتتمثل في الربح صورة للملة النشطة التي عقمل المالم في تفير دالم، وصبرها ينسخ الوجود صوراً ويشكل صوراً جديدة بحماس لا يخلو من الهوج حيناً ومن والمسوق حيناً أعر. وقد تحيط الطلل باحتفالية «فتانيه السوارى»، وتتسنوه عوالي براق الموارض مرزم»، وترقص المريع السفي»، وتتفخه كما تنفض خيل شقر نواصيها، وتختال به بذيل مرفل أو تشتهى في أعضاد نه، حلم الماء السخى والجدول المترع.

ولا يمكف المعجم الشعرى الخاص بالطبيعة التي تستشير الربح مظاهر نشاطها الحاد ممثلة في دولوحت، وددوارج المور، وددوج، ودرادات الرياح، ودلاوج ينبرى، ودترامت بالحصى، ودمراويد، ودزجول، وداستوفضت، ودجفول، لا يمكف على معانى البهجة والسخاء وحسب، بل نراء يرسم للربح وجها

آخر يمكس صورة للحرمان والمذاب والنواح، يقترن بأمومة محرومة أو مخدوعة، تتشهى بنوة غائبة، إذ نرى صوتها يقترن بـ ومختان المولهة العجل، وبـ وحنين تكلى تركب البو رائم. فالربح الدءوب المثقلة بعبء نشاطها لا تكف عن البحث عن غائب، ربما هو الخصب الذي غاب في ظل شرطية هإذا هيج الهيف الربيع؛ فأصاب الربيع هوج الهيف. والربيع أقرب ما يكون تعبيراً عن مظاهر أكثر مما هو تعبير عن زمن، فالربيع هنا مرحلة في دورة الحياة يصيبها هوج الصيف فيخرجها عن جمالها وتوازنها، ويجتاح مظاهر الطبيعة شئ من الفوضي والاستنفاد السريم والحرية التي تهدم الحدود والاضطراب. ولا نرى الطبيعة تتخبط في عشوائية لاغائية، وإنما نراها في تقاذفها الحصى وإقبالها من أكثر من جهة، وتشرها هبوات التراب وطيهاء وحملها العجاج الأكدره تستعير من معجم رثائي ينترف من باطن مادة قد تغوص بنا إلى أعماق طقوس رثالية بعيدة، ترتبط يرثاء الطبيعة الأم أو الربة الممثلة لخصوبتها، من أجل استمادة الابن، أو الحبوب المالب، الذي يمثله رب الخصوبة. فقد اختار الشاعر لتقابل حركة الربح من مادة ەنوح، الفعل ەتناوحت،، وهو يدل على التقابل، كما يغترف أساساً من تقابل فريق الندابات رثاء للميت.

كذلك عزاه يكثف في الطلل مظهراً أخر من مظاهر الأمومة يحقق من خلاله حلم التواصل، فيعمد إلى تكثيف عناصر أخرى مشبعة بالأمومة يستبدلها بالإنسان. فالطلل المستأنس بعالم صممته الذاتي المستعلى بقسوة على بكاء الشاهر والحاحه على إقامة الاتصال له قانونه الخاص وحلمه الذاتي. فقد حلت به عوالم أخرى قادرة على التصالح، وعلى أن تنعم يتوع من السلام يستمد ملامحه من الأسس اللاواعية لصور السكينة والجمال والوحدة المزدوجة اللعذراء والطغل، وإذ نراه تلوذ بحضته الأكبر أقاطيم المها والبقر الوحشي، التي عكف على صغارها ودخللت أترابها. إن فكرة الأمومة الحيوالية أقوى في الطلل من فكرة الأسرة المتعلقة بالمجتمع الصغير المنظم الذى يرسم لأفراده أدوارهم؛ إذ يبرز عالم الطفولة، وملاعب الأطفال، والعذاري ولهو الإماء وغفلتهن. ويبدو الطلل في هذا السياق فضاء جميلاً حراً حانياً طيعاً، تتهادي فيه الحركة، ويسلس الإيقاع ويتخلى عن التوتر، وتنأى به العزلة الحانية عن التنازع والاشتهاء والعدوان.

ويلج بنا التصوير ــ الذى ينزع إلى نوع يفلب عليه طابع الحلم ــ عالماً من الوجود الكلى المشلاحم للطبيسة المشرعة بالاسترخاء واللطف، تناغى فيه الظبية والمهاة صغيرها ويناجيها بدعائه المبقوم، وبشقرة الاستثناس الآمن نعايش من خلالها شكلاً من أشكال الترحيب.

دعت میة الأعداد واستبدلت بها ختاطیل آجسال من العین خسلل تری الثور بمشی راجعاً من ضحاله بها مثل مشی الهیرزی المسرول (۱۰۳۳) – بهما کل خوار إلی کل صحالة ضهول روشن الملزعات القراهب القراهب القراهب الماری و راشن الملزعات القراهب المارهب کانها دایل لذکی أو تجسوم طوالم (۱۰۰۵) دایل لذکی أو تجسوم طوالم (۱۰۰۵)

وتكشف لنا المقارنة عن عجاور الشاهد وتبادلها داخل بنية القصيدة؛ إذ تعين ثلك المقارنة على الكشف عن البدائل المطروحة وما تلعبه من أدوار في بنية القصيدة وقيمة اختيار نمط معين في ظل العلاقة المفتاح والمعجم الشعرى؛ لا على الستوى الظاهري للموضوعات وحسب. فتلاحظ مثلاً أن حلم الأمومة في الطلل قد يحل محله حلم المجوبة الراحلة. وامتزاج مشهد الظمائن بواحات الأثل والسيال وبالتخيل التي دراش الفروع شكيرهاه وبوصفها رموزأ للإلمار والخصوبة والاكتساء في شتى طاقاتها الأنشوية. ويمكننا كذلك أن نلاحظ على مستوى المعجم الشمرى أن حلم الأمومة في الطلل، وإشاعة الحياة فيه في إطار النموذج الأسرى الحيواني، يركز ان أساساً على دور الأم والطفل وهو يأتي غالباً في قصائد المديح. فإن جاء في قصائد الفخر برزت الشخصية الذكرية كما في الحوارة واوتمشى عصبة في اليلامق. وإن جاء في قصائد الهجاء انفرد الثور والأسفع الواضح القراء المفرد بسكني طلل عجنبه غير ذلك الثور، كأنما دعلي كل شبح ألوة لا يصيبها،

يهيئ الشاعر للحجر الخامد الهامد الذي غيرته النار وضبحا ضبته الناره، ورسمت في تاريخه اللوني يطاقة وجوده نوعاً من الأمومة غيتمن أشد الأشياء إعراضاً وأصلبها على التفاعل، أضى الحجر الذي يمثل المادة الفقل قبل أن تخرج

إلى حيز التشكيل وهناد الاستجابة، وينزاح حلم القروص المقدوس المقدود للمواحد علم عالم مفرخ بولادة جديدة، تستخرج من علم الإنسان ميلاداً جديداً وتفجر في الوجود شهوة الحياة التي تدريب غير دلده الاحتفادا، ومن له، تستحيل حجازة التي تدريب غير دلده الاحتفادا، ومن له، تستحيل حجازة وحجازة تشهيها الأيدى والزمن والنيران وحسامات شتهن البيض، وبين حلم الاحتفان المنشل في وجشمت. جواذلكه بالمؤلم المرازم الإنفراخ مرشماً للانفصال والاستفناء وقالمالت ودع أو قيوض يمام، ترشل الألافهال والاستفناء وقالمالت ورخ أو قيوض يمام، ترشل الألافي عبر تاريخها ومطاباه أو دروام، كما ترشل في التاريخ المؤمن، وتاريخ الإفراخ بين الانصاق والانقصال والاستفاد بين الانهسا عن خلالهسا عن خلالهسا عن خلالهسا عن خلالهسا عن خلالهسا عن أسلام الولادة الجناءة والتجدد المشور.

يقبول:

- وضيحا ضيته النار في ظاهر العصى

كماقهة النابير أو نقط العبر (١٠٦)

كساهن لون السود بعد تعيس
بوهبين إحماش الولهذة بالقدر
-كان الحمام الورق في الفار جشمت
على خرق بين الأنافي جواذاد (١٠٢٧)
- ضريب لأرواق السواري كمأنه
قرا البو تغشاه ثلاث صعائد (١٠٤٨)

وسقع مناعدات رواحل مرجل(۱۰۹)

فالطبيعة عى الجند الأعظم للأشكال، والرحم الأكبر المرام الأكبر الذي ينعق من القل الرس، إلا يتخلى عن مأساويته وإن كان لا يتغلق من أسى دوريت. ونو الرسة يمكس على الطبيعة حلم التجدد الدوري الذي مختلط والدخلة؛ بإسكان عققة. ومن ثم، يكسب الموت شيئاً من نبوءة الإلسار الجعلية. وفي ظل ذلك الأصل، يتقبل الإنسان صورة الشر في الطبيعة، يوصفه شراً ظاهراً ومرحلة مؤفة يعقبها ميلاد جليد، وجزواً من نظام كلى لا يصعل بشكل عشوائي، ومن ثم، تسهم الطبيعة بجمالها

وفبولها، وبعنفها وهدوئها، وبقسولها وحنانها، في صياغة كلية ذلك التكامل الذى يجمل كل فعل في سياق رحلته يكتسب مغواه.

توفرت الطبيعة مجملة ورح التعاطف الحانى على رعاية الظبية ينمومة الأم تربيها الأجالية، أما الحمار الوحشى فقد ورمى روض القذافين متنه بأعرف تامك.

واختزنت للناقة:

ذخصيسرة رمل دافسمت عسقسداته أذى الشنمس عنها بالركمام المقتقل مكورا وجمدرا من رخسامي وخلفسة ومسا اهتسر من ثقائه المسريل(۱۱۰۰)

وقد أفردت ... بالمثل ... للمحوية موطناً يدهرها بخصريته، وبانفراده بيضعة شديدة التسميز، بين ما يحيطها من مظاهر الجلس، "كأنما بزخت من بقمة سحية أو خفل عنها وجه الطبيعة القامى، تنحت عنها القسوة الحيلة، واسمة لها شيئا من الجدفرافيسة الأصطورية، فهو منسى، تراجت عنه غلظة التضايس، وارتقى عنه الرمل، وانقادت إليه الموارد. ولا يدفقى في صيغ الأعمال حس المطارعة والاسياق، وتكشف حروف المجرع من قوع من الملاقة والحرص توقق من خلاله الطبيعة

توسمم ناوى أمل خبرقداء منهسادً
له كبوكب في صبرة القبيط بارد
لقى بين أجسماد وجبرهاء نازعت
حسبسالاً بهن الجسازات الأوليد
تعنز لعن زيزاءة الشف وارتشى
عن الرمل وافقادت إليه للزارد((۱۱))

بل قد تنبرى للنفاع من الخصوبة؛ فيطوح الجبل بسهام المسائد ق- وتصدى له من جائب الكيع ناطع، كأنما ناطحه الجبل بنفسه. متفلاً مثيثة أعلى من نتوف المحمر ومن حرص الصائد تقمضى للحصر بـ وتلية وقت لم يكمل كمالهاه.

فى عالم التصويرالفنى تهجر الكلمات مقاصدها الفقرة المحدودة، وتوغل فى منابع الخيال الأولى، حيث تستيقظ طاقة الوجود السرية، وتتحد ذاكرة الشاعر مع ذاكرة الكون، ومن طيات ذلك العالم المتفاعل تتجلى قوى الطبيعة مشحونة بالرمز وبالخيال الأحظورى.

وترسم الجغرافية الأسطورية والهندسية معالم العالم المحراوى الذى يرمز فى جهائه وتضايسه وأنواع الحياة فيه وأشكاله الهندسية إلى عالم الظل والفع والأم المرعة، والخاطر التي تمكس عليها مخاوف اللارعي على نحو رمزى، وتردنا كذلك صورة البحر إلى منابع الحياة الأولى، كما تستثير صورة الوحن ... للرتبطة بالجفاف والمعلش ... ذكريات أولية لمسراع قوى الخصوبة ووحش الجفاف التي عكسها ... على المستوى الأصفوري ... صسراع بعل رب الخصوبة والتنين «موت» أو «تيامات» أم الجفاف على نحو دورى يؤدى إلى فياب الأولى خياباً، وثياً.

يفول

قىشىدوا حليىهن الرحىال قىسىمىمىوا على كل هول من جنان الاسساطر(١١٢٠

أمام هذا الامتناد تتفتح مضاليق النفس المنطوبة على ذاتها، وتتملم من عالم الصحراء القاسى للكتفى بالقليل خبرة بالألم، الذي يعصم من المكابرة والتزق، وكذلك تتعلم شيئاً من هموم القصد، والسفر وأعبائه، والفشاوة والاستيصار، والتيه والضلال.

وضبراء يقشات الأحماديث ركبسهما وتشفى ذوات الضفن من طائف الجهل(١١٣٦)

قالا سبيل لشقاء وذوات الضغزية أو من وطاط عن الحق، غير قطع وعوصاء كل كريهة وحتى وارعوى عن الحق باطله إلى حيث لا ويسمو امرؤ متقاصره، وحيث وفي الركب جثماني ونفسى رهينة، يلهب بها حيث لم يلعب من قبل، ولمل في هذه الهمورة ما يشى بشراك تلك الرحلة التي تكاد توازى رحلة إنانا للعالم السفلى، عالم الموت، أو الدخول

ني قلب الوحش الذي يضمض عينيه على من يدلف إليه. هذا الإغماض الذي أحاد المتنبي توظيفه من بعد في سياق المديح وكأنك في جفن الردى وهو نائم، ينسج به ذو الرمة ملمحاً من ملامح ججمية عالم الصحراء وصوره الكايومية.

> .. فـــلاة تقـــد الآل عنهـــا بهرتمى بنا بين عـــريهــا رجــاها وجــولهـا إذا الشخص فيها هزه الآل أغمضت عليه كإغماض المقضى هجولها(١١٤٤

_ براهن تفـــويرى إذا الآل أراغت به الشـمس أزر الحرزوات الفـوالك وشبهت ضبر الخيل شدت قبودها تقـــمس أعناق الرعمان الســوامك وقــدخين الآل الشـماف وغـرقت جواريه جادعان القضاف الواياك(۱۵)

ـ نظرت إلى أعناق رمل كسائما يقود بهن الآل أحصنة شقرا (١١٦)

ويحملنا خيال السيولة إلى عالم في خوض متناخل ونوبان، عالم ترسم له أوهام الفشاوات السرايية أفقاً تقلب فيه المعالى و المتقلف المحركة سكوناً والسكون حركة، يعبث بنيات الجبال وجلالها أو على مستوى الخيال المادى ... يعبث بالمادة التي لم تعرف المحركة أو الشكل أو تدفق المطاقة بعد، ويولد في باطن أوهام السراب حقيظ أم الشكل أو كمينا يطاود مظاهر العليمة المسحوانية السراب خيولاً مشراء أو كمينا يطاود مظاهر العليمة المسحوانية المنافرة، كما لو كانت الأشكال لتصارع في مادة المصاء المغلف ليستقل في القاع عالم المطاودة أساسه، لكنه عالم غير باون التنين الذي موق الحضيم في الخيام، والفتنة قالشقرة تقترن باون التنين الذي موق الحضم بالمؤتاء عاصمة إذا ما يطالنا ينها وبين بأن عالم والمحلم بالموت، خاصة إذا ما يطالنا بينها وبين المشتدة تشريط المنافذة كما ترتبط بالمنتذ كما ترتبط المستاء وردخ

كالمعانه وهو اللون الأيض الذى تغشاه حمرة. تشتبه تلك القنتة بالضلال الذى يرشح له الملمع بثريه _ إذا ماضل القوم _ الذى يمتاح من موروث طقسى عربى قديم.

إن عالم الصحراء السرابي عالم هش، وهمي خادع، مغمض غير غافل مرتم بوهن لا يستسلم، ألواته صوئية؛ حيث تنتفى فيها حقيقة اللون ليحل محلها السطوع المضال، الذي يعكس قانون الصحراء الأساسي، أعنى قانون القوى غيس المكبوحة التي يبلغ امتلاؤها حد اللهول، وتتجاوز طاقتها إلى التدمير. وتشتبه فيها الحركة بالسكون لأنها حركة باطنية يلهب ويجيع السراب دون أن يغادر المكان، والناقة تظل سجينة الدائرة وكأنما أمسوا بحيث أصبحواه. لقد فقد المكان قيمته، كما تراجع الزمن عن التغير والحدثية فآلت الحركة إلى عبث. والوجود في رقراق السراب في حالة مشرددة بين النكوص والبزوغ، وبين الابتلاع والإفلات، ومن عبقرية المربية أن جمعت في القمص، اوينزوه هذا النشاط الذي لا يعرف الخور، وهذه الطاقمة التي لا تصرف الوهن. والحركمة التي لا سبيل للخروج والتحرر إلا من خلالهاء في ولادة جنيدة. ومن ثم، نرى المعاجم مجمع في الفعل اينزو، بين صور البزوغ والامتلاء بالشهوة، والفعل الجنسي الذي يمنح الوجود خصيه وتوالده. فهذا الاشتهاء الحاد وانفلاته إلى حير الفعل هو خلاص ذلك المالم الذي يتحد في الفخل اينزوا مع رغبة الوجود الباطن في التوالد، واشتهائه الحاد الخروج من توتر الاحتباس، وضيق دأعناق الرعائه ودخنق الشعاف، واغرقها، والخواضع، والمقدم، والخيل المقيدة التي تنزع إلى الانفلات ذلا تبلغ غير دظالع، والجال التي تنشد الارتواء قلا تلقى غير عناد ونفور إبل وعياف صوادف. إن الملاقات في عالم الصحراء تبدو صورة لمالم معكوس تنيني على المناد والنفور والمنوان وتجاوز الحدود والقهر والجذب السحرى الأسر. ويكشف معجم تعوت الصحراء الشعرى لدى ذي الرمة عن سمات شخصيتها فهي وعنوداء اقذفء اجموحاء وعرصاءه.

يقول:

-- وعوصاء حاجات عليها مهابة أطافت بها محفوفة بالخاوف(١١٢٧)

حسى ذات أهوال تخطيت دونها بأصمع من همى حياض المتالف ورب صفارة قبلد جمموح تفول منصب القرب اغتيالا (١١٨) المنور كيأنما الأصلام فيها سيسر كيأنما الأصلام فيها سيسر يهما يضل الخصرين للشهر والمسبطر اللاحب النيسر(١١١)

وتجتمع لمي شخصية الصحراء معانى الجموح والفوضي والغرور والضلال كما يتمثل في مادة ونيه، اسم الصحراء المشتق من التيه، كأنما يفترفان من معين واحد. وعجمتم في نعوت الصحراء التي حاولت أن تقيض في كل صفة على شئ من سماتها دون أن تخيط بها .. معاني الشدة وبتأمل نعوت الصحراء تراها تغترف من معين يرتبط دائماً بالشدة والجموح والغرور والهللاك والدين والإقلاس والمرض والوهن والحمق والهليان والعمى واتمدام الخير والعقم، وهلوسات العقل وخباله؛ فهي (بيداء)، (مفازة)، (مخوفة) (قلاة) (يهماء)، القفرة امتاهة، وسيء امهمه، ودوية، أو ادوه(١٣٠). وأهم ما يميزها التشابه الذي ينتفي معه تميز، وغياب العلامات، والانساع الهائل لفراغ يلتهم كل الأشكال اسباريت، ، ٤ خرق، ٤ خوقاء، ويتراكم فيه مكان منبسط انبساطاً ضيعاً؛ إذ تتناص فيه التضاريس وتتساوى، وتتصل الفلوات، ٥ فلاة حقت بقلاة ؛ بحيث يبدو هذا الاتساع الهائل الذي اضطربت قيه القدرة على نمييز الكتلة؛ فالصغير يؤول كبيراً وتنعدم عدالة التحدى التي تتخذى على شئ من الحدود، وينشط الخيال لاجتياز أعباء المواجهة، فيحيل الأجسام الصغيرة كتلا هائلة، كأنما تتعاظم قوى الضميف بقمالية قواه الباطنة ليواجه رعب المكان. ويغترف الطير الصغير من معين الناقة الند الوحيد القادر على مجابهة المبحراء،

يقول:

بأرض ترى فيسها الحبارى كسأنه قلوص أضلتها بعكمين عيرها (١٣١)

وتلتقي الصنحراء مع الضابة والمستنقع في الرمزية الأسطورية على معاني الجهول، والخطر المترصد، والركود،

والغشاوات، والعوالم الشريرة الخادعة، التي لا تجلى جمال الكون مـ كالبحررة مـ ولا بتدفق فيها تيار الحياة كالنهر، حيث المالم شبه نائم في مرحلة سابقة على العمر. لكن هذا لا ينفى الرمز الإيجابي للمشاهة، ولكل القوى التي يستخدم رعبها لحراسة المكان الموعود أو لنقل إنها تكادم على مستوى الرمز الأسطوري ـ تتوازى مع التنين حارس المنينة.

وغـبـراء يحـمى دونهــا مــا وراءها ولا يختطيها الدهر إلا مخاطر(١٩٢١)

والربح الممثلة للمنصر النشط الفعال ترتمي إعياء على شطأن عالم خامد الأنفاس، ولا تفلح في غير أن تلتف بها الجبال في حالة تشبه التشريق أو التكفن، علها تدرك في مرحلة تالية ولادة جنينة تخرج عليها من أكفان أجساد الرياح المبتة، أو من غنت عباءة الليل التي دارت السكون أعاده وأسفله القد تدرك شيئاً من التحرر بموتها.

يقبل:

ــ تجاوزن من أرض فنالاة تعصبت بأجساد أموات البوارح قورها (۱۲۳) ــ وتيهاء تودى بين أرجائها الصبا عليها من الظلماء جل وخندق(۱۲۵)

في صور الخيال الهواتي تتحرر المادة من الشكل والحيز والحيز وتمرح بلا حدود في عدوانية تروغ من الإمساك بها، وتمرح بلا حدود في عدوانية تروغ من الإمساك بها، ويميث العالم الجحومية بأحلام الخصوبية المتمركة الحدود، قوله بين لموالة المنافع المجاوزة. وتشيع تضوقاً لمائة من الطامولة الكونية اتنخذ فيها العبث والفوضي هيئة ولمائة و كما اقتران خيال الماء بالحركة عند ذى الرمة اقترن بالطفولة وكمائي خالش في غمرة لعب، مقترنا وذكرباتها وليالى اللهو يطبئي فأترمه حيث لا مسؤولية ولا هم ولا يوفوض غمرتها، وعتنوه فيتحرب، ويختلبه فيستسلم لها، ويوفوض غمرتها، وعتنوه فيتوص إلى باطلها، أما الخيال النازى سائلة عهو خيال يحتضن شهوة التحاوية؛ حيث تلوب الشمس وتليب الحصى أنهاراً ضوئية، ينمى التصوير الحوالى ملكاتها المفارعة المشمس وتليب الحصى أنهاراً ضوئية، ينمى التصوير الحوائى ملكاتها المفارعة المشمس وتليب الحصى أنهاراً ضوئية، ينمى التصوير الحوائى ملكاتها المفارعة الرأس في

السماء، ترقب من على الأرض، محلقة في تدويم، أو دون أن تغادر المكان، ويسحل وهجها لماياً. في اشتهاء افتراس نهم تستغرقه الرفية، ويفقد التحكم، متداخلاً مع صورة نسوج عنكبوني، يرشح لماني الفنج والسبد اللك يغيم وعي الآخر وإراده، فقد وارتقت على رأسها شمس طويل ركروها والشمس حيرى لها في الجد تدويم قصدت الشمس والصمواء في وهجها ولماب الشمس للمتزج بالرمال، مصوراً وجها من أوجه الخصوية الشيطانية التي تلاقع فيها الداسة والعالب إنتاهي صور تمتاح من الذاكرة الأسطورية الخاصة بالتين والأفنى السماوية للفرنة المؤتفة (11).

> ـ في صمن يهماه يهتف السمام بها في قرقر بلعاب الشمس مضروج(١٣١١)

ى صالح من لعاب الشمس مسجور(۱۲۲) ولا سبيل إلى التصدى له إلا بالناقة أحياناً في شحديها ووعبهها، وأحمداناً في صدوة قرابين للتنين النارى ووحش الخصوبة:

کسأننا والقنان القسود يحسملنا مسوج القسرات إذا التج الديامسيم والآل منفسهق عن كل طامسسة قسرواء طالفسها بالآل مسحروم كسأنهن ذرى هدى مسجسوية عنها الجلال إذا اييش الأياديم(١٦٨٨)

تنزاح الأسطورة ويمثل الخيال الفنى معطها في لفة تمتاح من نفس المعين Mythpoetic Language. ويصدور الرمز المجنسي هذا المحق المحيد لصمورة الاقتراع التي تكاد توازي صمورة من صمور الزواج التي يفلح البطل في تحقيقها فيحيط تبوءة المقم، أو يشمل في باطن الوحش نيراتها فيقتله ويدرك كلامه:

> ورمل كـأوراك العــلاري قطعــتــه إذا جللتـه المظلمـات الحنادس(١٢٩)

كما يوقظ توليد النار الذاكرة الأسطورية التي تلتقى فيها وموز الخصوبة وتنطلق من تلاقحها طاقة الحياة كما تتمثل في لوحة قدح الزناد. في رمزية كثيفة تستدعي إلى الذهن ما كان يقترن بطقوس الزواج للقدس في الديانات الشرقية:

> وسقط كعين الليك عاورت صاحبي أباها وهيسأتا لموقسعسهسا وكسرا مشهرة لا تمكن القنحل أسهنا إذا تحرر لم نمسك بأطرافهما قسرا قد انتتجت من جانب من جنوبها عسواتاً ومن جنب إلى جنبسه بكرا فلمبايلت كبفنتهما وهي طفلة بطلساء لم تكمل ذراها ولا شمرا وقلت له ارفعها إليك فأحمها بروحك واقتشه لهما قبيشة قملوا وظاهر لها من يابس الشخت وامتعن عليها الصبا واجعل يديك لها سترا ولما تنمت تأكل الرم لم تدع ذوابل نما يجسمون ولا محمسرا أخبوها أبوها والضبوى لا يضيرها وساق أبيها أمها اعتقرت عقرا (١٣٠)

في صورة النار مررة للحياة التي تبدأ صعيفة ثم تتدفق بالطاقة وتدور حجاتها، فتستفد الحياة كلما نفاقمت قوتها واجتنازت الحدود، ويوظف الشاعر الرمز الجنسي في صورة أخرى من صور الطبيعة تربط بفحولة ذهبة البحر والدلو والرشاء، بالرحم والرعاء الأنثرى، في لفة الألفاز التي ترجع بالعالم عبر الجاز والأحاجى إلى علاقات أصلية أولية عميقة، وبالعقل إلى قعل الخاق ولوليد الحياة في توليد الصور:

> وجارية ليست من الإنس تشتهي ولا البن قد لاعبتها ومعي ذهني فأدخك فهها قيد شير موفر فصاحت ولا والله ما وجدت تزني فلمنا دنت إهراقنة الماه أنصنت لأعزله عنها وفي النفس أن ألتي (١٣١)

وآخر ما نتوقف عنده من مظاهر تلك اللغة الطقسية المجازية ما يختص بالمجم الشعرى الذي يجعل من مصجم قصيدة الهجاء ما يشبه نبوءة الهلاك وسحرية اللعنات.

ففي القصيدة الرابعة عشرة في هجاء دامرئ القيس،، نجد اللغة مثقلة بمعاتى الفرقة، وتغير الحال، وزوال النعمة «دنا البين، قتفير حالها، ودبطيور البين، أو تبوءة الألم ودبالرياح الهنوجة وبلغبة ترشح للهندم مثل اتقبويضنهناه وازيالهناه ودمكروهاه والرعب دقوادك مبشوث والمرض دلم يشقمه وقبلاءه وفامثلالاه وبالعناد فيمسمىه وعنازلينه وبالهلوسة «خبـال» وبالوهن «الوني» وبالنزاع «كـرشق الرامي» وبالفـزع فينزو بالقلوب اهولالهاء وقمخوفةه وقضلالهاه وفخماشات زحل، وعذاب الماوى لحسراها الذاب، وازفير القواضي، والنجوم التي استحالت امصابيح دحال، بدلا من أن تكون سبيل هداية. وفأرض عدول، وفأثقال البلايا، وفأمثال الأسنة، وتبزغ صورة الأفعى التي ترد في قصائد محدودة في معجم ذي الرمة الفني لكنها في أغلب الأحيان تقترن بالهجاء كأنما تسحب معها ظلا سحرياً شريراً؛ أو تقترن بطقوس توظيف قواها المرعبة والسيطرة عليها وتسليطهاء أو ريما تكون على المستوى الشعبي .. لا المستوى الطقسي .. تمثل رمز القوى المرعبة التي اقترنت بها ـ الأفعى لساكن الصحراء؛ بحيث تبدو الموضوعات النمطية ظاهرياً تتبطنها علاقات داخلية من المعجم اللغوى والمعجم الفني تصنع عالماً مرعباً يوقع المهجو في حيائله. وقد تبدأ القصيدة بأداء يشبه الجو دالقوطي، المهيب والنذر، الذي تتأزر فيه قوى الطبيعة وتشحذ طاقتها الخفية الشريرة أو الشبعة بنبوعة فاجعة.

وفى القصيدة الثالثة والعشرين التى يهجو فيها امرأ القيس ــ كذلك. تبنأ القصيدة «بالمواصى للترصة» من الدمع وبمشاعر لا تعرف السيطرة وبطقوس طرق المصى:

> هشية مالى حيلة غير أننى بلقط الحصى والخط في الأرض مولع أخط وأسحدو الخط ثم أصيده بكفى والخسروبان في الذار وتع

ولا نحن منشيفوم لنا طائر النوى ومسازل بالبين الفسؤاد المروع(١٩٣١

كأنما يستقرئ نبوءة الأرض التى عرفتها طقوس التبوق حين كان الكهان يقرأونها. كما كان العرب يصيحون في البقر سائلين عن نبأ الفائب. وترسم حركة الفريان التي اقشونت بالزجر وبنذز الفراق والموت شيئاً من إرهاصات ذلك للمسرر.

ويحتشد في القافية معجم مثقل بالفزع كما نرى في

الاندم؛ عواص، تترع، تقطع، مجزع، الغربان وقع، أوجع
القشى العيش أجمع، ومتشيع، والمرزع ويتمسدع وظلع،
وتقعقع وازعزع والمستمع، أشنع بهائم». وتظهر صورة الأفعى
مرة أخرى، فيقترن شعر الخبرية بالأساود، بحيث تبلو
موضوعاتها وعاء لأداء طقسى للمسه كلكك في القصيدة
السابعة والشمانين التي تبدأ بـ واقفد خفق النسرانا، وتتزعزع
بها الأعاق كما لو كانت اللغة ترسل على المهجو شواظها
الإحداق كما لو كانت اللغة ترسل على المهجو شواظها
وحممها.

أما بالنسبة إلى المديع، فتراه يعشد للممدوح عالماً مترعاً بالسخاء فياضاً بالنعمة التي قد تتخذ شكلاً من أشكال القوة شئيفة التدفق، كما نرى في قصيلته الرابعة في مدح هلال ابن أهوز التميمي، حيث يطالعنا بالدعاء، وبالسقيا، وبصخب الحياة الجليط، ويأتواء محمودة تبشر بالثروة، بنعمة تمتد في المكان فتضنى السجل والحزن، وبعمورة للمحبوبة مترعة بالخصيب، وبترشيح للخروج من المتاهة ـ دون إيضال في يتأصيلها - يبدئو بـ وفرجت عن جوفه وبالفصاح وسلو المارعين، وتنفقهما وبناقة ولالت عيكتها، وبالمائد الجرجر وحانية على الرباع، ويتمويذة وفدينك، ونلحظ سمات هلا الأداء في مدحة الواحدة والخمسين كذلك.

ليس الشر في الطبيعة ضرباً من الظلم لا يعرف الإنسان مصدوه أو علة حركته والقدارة هنا ليست ضرباً من البطش الممشوالي، بل هي جزء من نظام كلي موكل بالدخاظ على الحياة في حركة تتابع فيها مظاهر الخير والشر على نحو مرحدة تتابع فيها مظاهر الخيام الأكبرة فالمدراخ المراخ ا

الهوامشي

انظر : صبحى حديدى: لوزتروب قراى وبلاغة الأسطورة مجلة الكرمل: (نصلية) ع 2 م. 2 م. 2 م. يوس ١٩٩١ ، ص٥٣.	(1)
فقيه.	(4)
See: Northrop Prye, Anetemy of Criticism (Princeson, 1957), pp. 136: 139.	(%)
See: Eric Fromm, The Forgetten Language, An Introduction To the Understanding of Dreams, Fairy Tales & Myth, London,	(8)
(1952), pp. 12,22.	
Sec: Northrop Prye, p. 114.	(0)
See: Philip Wheelribht, "The semantic Approach to Myth", In Myth A Symposioum, ed. Thomas sebeak, passim.	(°I)
See: Joland Jacobi, "Archtype & Symbols," in the psycology of C. J. Jung, (London, 1952), Passim.	(V)
See: Edward Clover, Freud Or Jung, (London, 1950), pp. 30: 37.	(A)
See: Gaston Bachchelard, The Poetics of Revérie, Childhood, Lauguage & Cosmos (Boston & U.S.A. 1969). p. 183.	(9)
See: Gaston Bachelard, On Poetic Imagination & Reverie, (Indianapolis & N.Y. 1971), passim.	(1+)
See: Cambridge History of Arabic Literature Till The End of Umayyed Period, (Cambridge, 1983), pp. 424: 432.	(11)
Stefan Spart, Islamic Kinship and Panegyric Poetry in the Early 9th. Century "Journal of Arabic Literature" Leiden, E.J. Brill	(11)
VIII 1977. passim.	
See: Kethrine law ed., Man, Myth & Magic, (Briggs, 1898-1980), "Woman", "The Mother Goddess".	(147)
Ses: J. E. Cirlot, A Dictionary of Symbols, trans. Jack Sage (London & Hentey, 1984), "Love".	(1 £)
Ibid.	(10)
انظره هريرت من خرشمن، فالسبهالية: الأسطورة والواقع؛ من كتاب الأمنطورة والرمز، ترجمة جبرا إيراميم جبرا، بيروت ١٩٨٢، من ٥٠ ــ ٥٤.	(17)
Sec: Joseph Compbell, The Here with A Thomsand Faces, (New York, 1949), p. 125.	(17)
انظر: حاطف جودة نصر: الرمز الفعرى هند الصوقية، دار الأنظس، يروت: ١٩٨٣ ، ص ١٧٠ .	(AA)
Sec: Maud Bodkin, Archetypel Patterns in Pastry, Psychological Studies of Imagination, (London, 1963), "Archetype of	(14)
Woman". passim.	
See: Ibid.	(4.)
See: Joseph Compbell: The Here With A Thousand Paces, Passim.	(41)
ذو الرمة: فهوان ذي الرمة، هتين عبد القدوس صالح، بيروت ١٩٨٧ ، ق ٢٤.	(44)
نقب، دق Ye .	CYY)
نقسه ، ق ۲۲ .	(YE)
See: Ad De Véries, Dictionary of Symbols & Imposy, (Lundon, 1981), "Vincoard".	(Ye)

See: Ad De Véries, Dictionary of Symbols & Imagery, (London, 1981), "Vineyard". See: Laurence Lerner, The Uses of Nostalgia, Studies in Pasteral Pastry (London, 1972), pp 52, 58.

> نقسه دق ۲۶ . نقسه د ال ۲۹ . (YA)

(77) (YY)

ديوان ذي الرمة : ق ٣٣ . (74)

جاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلساء للوسمة الجامية للدراسات والنشر والتوزيع، يروث، ط ٣ ، ١٩٨٧، ص١١٧. (4.) ديوان ذي الرمة : ق ٢٦ . (11)

نةسه : ق ٥٣ . (44)

ئەسە : ق ۲۱ . (TT)

(TE) تقيمه دق ۲۷ . تاسه د ق ۲۷ . (Ye)

تقسه: ق ۳۷ . (77) نفسه : ق ۳۱ . (YY)

نف : ق ۲٤ . (YA) تاسه : ق ۱۳ . (44)

انظر: جاستون باشلار: جللية الزمن، ترجمة عليل أحمد عليل، يبروت ١٩٨٧، مر١٧، ١٨ ، ١٤،٤٧، ٨٨، ١١٧،١١٠. (1.)

See: J. E. Cirlot, A Dictionary of Symbols, "Pilgrim", "Journey". (£1)

نفسه: ق ۲۸ .

تقسه ؛ قي ٣٩.

1984ء ص118.

ديوان دي الرماه: ق ١٨٠.

لقسه: ق ۱۲.

(13)

(17)

(11)

(10)

(£4)

(EV)

(EA)

(£9)

(a ·)

(a1)

(0T)

(at)

(00)

(01)

(aV)

ديوان ذي الرمة : ق ٤٠ (الملحي) .

```
ديوان ذي الرمة: ق ٢١.
                                                                                                                                            (AA)
                                                                                                                              نقسه: ق ١٠.
                                                                                                                                            (04)
See: Mircea Eliade, Patterns in Comparative Religion Stay Books, London 1983. P 190
                                                                                                                                            (11)
Ibid.
                                                                                                                                            (11)
See: Michael V. Fox, The Song of Songs & The Ancient Egyptian Love Songs (London, 1985), The Introduction, pp.x:xxvii.
                                                                                                                                            (37)
                                         نقلاً عن ؛ فراس السواح ؛ لغز عشتار ـ الألوهة المؤلفة وأصل الدين والأسطورة، دمشق ١٩٩٠ ، ط ٤ ، ص ١٨٣ .
                                                                                                                                            (44)
                                                                      لقلا عن قاضل عبد الواحد على: عشتار ومأساة تموز ، يتداد ١٩٧٢ ، ص ٤٢ .
                                                                                                                                            (38)
                                                                                                                لشيد الإنشاد ١٢/٤ ، ١٢/٤ .
                                                                                                                                            (20)
                                                                                                                     المرجم السابق د ۲ / ۲ .
                                                                                                                                            (77)
                                                                                                                     الرجم السابق : ٤ / ٧ .
                                                                                                                                            ('YY)
انظر: كارل جوستاف بوليج : الإنسان ورهوزه : ترجمة سمير على ــ منشورات رزارة الشافة والإعلام العراقية، سلسلة الكتب المترجمة، ع ١٣٠٠ ، ١٩٨٤ ، ص ٢٥٣، ٢٧٩.
                                                                                                                                            ("A)
See. Maud Bodkin, Archetypal Patterns in Poetry, p. 189.
                                                                                                                                            (79)
                                                                                                         ديوان ڏي الرمة ۽ ل ١٢٧ (اللحز) .
                                                                                                                                            (Y+)
                                                                                                                          تقسه یاق ه ,
                                                                                                                                            (V1)
                                                                                                                          نفسه ؛ ل ۲۵ .
                                                                                                                                           (YY)
                                                                                                                          . "Ad: 4mili
                                                                                                                                           (YY)
                                                                                                                          نفسه : ل ۱۸ ،
                                                                                                                                           (Y£)
                                                                                               انظر : أطفى عبد البديم : الشعر واللغة ص ١١٥.
                                                                                                                                           (Va)
See: Gaston Bachelard, On Poetic Imagination & Reverie, p. 54.
                                                                                                                                           (Y1)
                                                                                                                                           (YY)
See: Ibid p. XXXI.
                                                                                                                   ديوان ذي الرمة ، ق ١ .
                                                                                                                                           (VA)
                                               انظر : الزمخترى : أصاص البلاقة عمليق عبد الرحيم محمود، ط ٤ دار التوبر العربي يبروت ١٩٨٤ . دهشمه.
                                                                                                                                           (Y3)
         انظر: تُطفي عبد الديم: عبقرية العربية في وقية الإنسان واخيوان والسماء والكواكب. مكتبة النيضة للمرية، القاهرة ط1، ١٩٧٦ من مر١٨٩٠ ١٩٣٠.
                                                                                                                                           (A+)
See: J. B. Cirlot, A Dictionary of Symbols, "Hunter".
                                                                                                                                           (AV)
See: Ibid.
                                                                                                                                           (AY)
See: New LaRousse Encyclopedia of Mythology, 1985, "Odin".
                                                                                                                                            (AT)
See: Encyclopedia of Religion & Ethics (Edinburgh, 1908-1926) Sum, Moon & Start.
                                                                                                                                            (A£)
                                                                                                                                            (Ao)
                                                     انظر: القزويني: عجالب المخلوقات وغرائب الموجودات . القاهرة، ط ١٩٨٠ ص. ص. ٢٣٠:٢٤ .
See; R. O Faulkner, "The King and the Star - Religion in the Pyramid Texts" Journal of Near Eastern Studies, vol III (Jan-Oct 1944),
                                                                                                                                            (A3)
```

انظ: حسر، البناعر الدين: وجماليات الزمان في الشعر ــ لموذج النسيب في القصيدة الجاهلية - (مدخل مقارت)، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقامرة، المند الناسم،

انظر: مصطفى ناصف، قراءة ثالية لشعونا القديم، منشورات الجامعة الليبية (د.ت) ص ص ١١٨، ١٤٩.

نقسه: ق ٣٦. القوالس: النواقم، عاتك: رمل طويل صعب متعقد. مجه: دفعه. حنافيج: رمل في شعاب الجيال.

انظر: هورست أدهر: وواقع التحبيرية الألمانية، ترجمة تخرى خليل ومحسن فلوسوى، بغداد ١٩٨٩. مواضم متفرقة.

انظره روبرت جيلام سكوت، أسس التصميم، ترجمة عبد البائي محمد إيراهيم ومحمد يوسف، القاهرة ١٩٨٠ ، مواضع متقرقة.

نفسه: قي ١٥. خصاصة: قرجة، كليلا: ضعفا، انقل: غاب ودخل ــ خلالاً تفلجا: رصف متراكب.

انظر: لطفي عبد البديم: الشعر واللغة، مكتبة النهضة للسرية، ط ١ ، القاهرة ١٩٦٩ ص ص ١٢ ، ٢٧.

انظر: مصطفى ناصف: قواءة ثالية تشعونا القليم، ص ٢٤ ، ٣١ .

تقسه: ق ٢٩. جنها: سترها. الرواق: الأعالي. تزف: تطم.

See: Maud Bodkin, Archetynal Patterns in Poetry, pp. 153; 154,

(۱۹۷۶) نشسه رای ۱۰۰۰. ۱۳ کسته واید ا (۱۹۷۶) نشسه رای در ۱۲ کستان ۱۹۷۱.

(۹.۶) تأسه، تان ۷۸۰. (۹.۶) تأسه، ان ۷۰.

See: Dictionary of History of Ideas, Studies of Solected Pivolal Ideas, Philip p, Wiener ed. vol III, (N. Y. 1973), "NATURE".

See: Robert Langtaum, "The New Nature Poetry", American Scholar, vol. 29, 1959, pp. 325, 326.

(- د ۱) نفسه رق ۲ . (د ۱) نفسه و نق ۲ . (۲ - ۱) نفسه و نق ۲ . (۲ - ۱) نفسه و نق ۵ . (۲ - ۱) نفسه و نق ۵ . (د - ۱) نفسه و نق ۵ . (د - ۱) نفسه و نق ۲ .

(۱۰۷) نشسه:ق ۱۱ . (۱۰) نشسه:ق ۱۱ . (۱۰) نشسه:ق ۱۰ . (۱۱) نشسه:ق ۱۱ . (۱۱) نشسه:ق ۲۷ . (۱۲) نشسه:ق ۲۷ . (۱۲) نشسه:ق ۲۷ . (۱۲) نشسه:ق ۲۷ .

(۱۹۲۱) نفسه دق ۹۱. (۱۷۷) نفسه دق ۵۰. (۱۸۷) نفسه دق ۵۰. (۱۷۷) نفسه دق ۵۰. (۱۷۷) نفسه دق ۱۸ نفهمسی، طر المکره خمسه آبهواه (دیث) جد ۳ دنبوت القلوانیه.

(۱۲۱) - هیران که الرواند دی ۳ . (۱۲۱) - هیران که الرواد دی ۳ . (۱۲۲) - نشسه آن ۲۲ .

(۱۲۲) ناسه زان ۲ . (۱۲۱) ناسه زان ۱۲ .

See: William A. Ward, "The Hiw-use, The Hiw-serpeat And The God Seth, "Journal of Near Eastern Studie, N.1 (1978), Passim. (170)

(۱۲۳) ديوان دی الرمة : ق ٥٠ . (۱۲۷) نفسه : ق ۸۷ . (۱۲۸) نفسه : ق ۱۲ .

ئقسە د ق د ٩٠.

(51)

(۱۲۹) تفسه تن ۳۱. (۱۳۰) تفسه تن ۱۹. (۱۳۰) تفسه تن ۸۲.

(۱۳۲) نفسه : ق ۲۳ .



نص القصيدة

آلم ترتى والشمسر أصبح بيننا
 دروء من الإسسلام ذات حسوام
 بهن شفى الرحمن صدرى وقد جالا
 عشا بعسرى منهن ضموء ظلام

۸ .. فأصبحت أسمى فى فكاك قلادة رهيسند أوزار عسلسى عنظمام ۹ .. أحاذر أن أدعى وحوضى محلق إذا كان يوم الورد يوم خسمسام ۱۰ . ولم أشه حتى أحاطت خطيعتى ورائى ودقت للدهور عظامى

۱۹ ـ ألا بشرا من كان لا يمسك استه ومن قسومسه بالليل غسيسر نيسام ١ إذا شعت هاجتنى ديار محيلة
 ومسربط أفسلاء أمسام خسيسام

٢ ــ بحيث تلاقي الدو والحمض هاجتا

لعسيني أغسرابا ذوات سمجسام

٣- فلم يبق منها غيسر أثلم خاشع

وغسيسسر ثلاث للرمساد رئام

٤ - ألم ترنى حنساهات ربى وإنتي
 البين رتاج قسالم ومستقسام

م. على قسم لا أشتم الدهرَّ مسلماً 4- على قسم لا أشتم الدهرَّ مسلماً

ولا خدارجا من في سوء كلام

ود حارجا من في سوء كار

* قسم اللغة العربية .. كلية الأداب، جامعة الملك سعود.

١٦٥ أمل الحجر والحجر أهله
 بأنعم عسيش في بيسوت رخسام
 ٢٦. فقلت: اعقروا هذى اللقوح فإنها
 ١٤٠ لكم أو تنيسخوها لقسوح خسرام
 ٢٧. فلمسا أناخسوها ليسرأت منهم
 وكنت نكرمسا عند كار فعسام

۸۲. وآدم قده أحرجت، وهو ساكن وزوجت، من خيسر دار مقدام دو وزوجت، من خيسر دار مقدام دو وقل الله وأقل الله وأقل الله والله وا

۱۲ ومسا أنت ياإيليس بالمرة أبتسفى
رضساء ولا يقستسادني برمسام
۱۳ سأجزيك من سويان ما كن سقتني
إليه جروحا فيك ذات كملام
۱۳ تعسيسرها في النار والنار تلتسفى
عليك بوقسوم لهسا وضسوام
۱۳ وإن ابن أيليس والمليس ألبنا
لهم بعسلاب الناس كلَّ غسلام
۱۳ هما تفلا في في من فمويهما

في رواية ابن جني المئذ رجام (انظر هامش ١٧).

یخافون منی أن يصك أنوفهم
 وأقفاءهم إحدى بنات صحمام
 لعمرى لنعم النحى كنان لقومه
 عشيبة غب البيع نحى حممام
 بنسوية عبيبد قيد أناب فيواده
 وساكان يعطى الاس غير ظلام

وما كان يعطى الناس غير ظلام فير ظلام فير ظلام فير طلام فلما انتهى شيبيي وتم تمامى الم فيرون إلى ربى وأيقنت أننى مسلاق لأيام المنون حسمسامى الله ولما دنا رأس التى كنت خسايفسا وكنت أرى فيسها لقداء لزامى على نفسى لأجتهدنها على نفسى لأجتهدنها على دفل ما قد بت يوضع ناقتى الم الله يمنيني على الرحل فاركا أبو الجن إليس بغيبر خطام يكون ورائي مسرة وأسسامى الله يستشرني أن لن أمسوت وأنه مسرة وأسسامى الله يستشسرني أن لن أمسوت وأنه مسيدة ومسلام

۲۲ فیقلت له هلا أخییك أخیرجت یمینك من خعضر البحور طوام ۲۲ رمسیت به فی الیم لما رأیتسه کفیرقة طودی یلبل وشیمام ۲۲ فلما تلاقی فیقه المرح طامیا نکست ولم خیستل له بمرام نکست ولم خیستل له بمرام

مقلمة*:

يلفت النظر إلى هذه القصيدة للفرزدق⁽¹⁷⁾ (ولد ٢٠ ــ ونوني ١٩٠ ـ ما القصائد المبكرة في المام القصائد المبكرة في تاريخ الشمر العربي التي تتناول إيليس في ثناياها. وقد عرفها القدماء على أن الشاعر قالها يعلن فيها ثوبته عن الهجاء وأنه يهجو فيها إليس ⁽⁷⁷⁾.

ولم يشر أغلب الباحثين السابقين إلى هذه القصيدة إلا إشارات عابرة على أنها تبين توبة الشاعر وندمه بعد أن أسن، وأنها توضيح مدى قرة الشعور الديني لديه "كا. ولكن، توقف شاكر الفحام عند هذه القصيدة ليشير إلى أن الفرودى هجيا فيها إليس هجاء لا خيد له منيلا في شعر هذا المسرء . كما ذكر في موضع آخر أن بعض أبيات عذه القصيدة ترجمت إلى الفارسية في كتاب للمواعظ (3). ويبدو في الإشارة الأولى أن هجاء إيليس هو شع خاص تتميز به هذه القالم الأطراق الأخيرة تفيد أن عما هو سائد في عصوما، لكن تظل الإشارة الأخيرة تفيد أن خمل الموعفة.

رفى كتاب حنوانه (الفرزدق بين الله وليليس) أفرد خليل شرف الدين للقصيدة شرحا نثريا جاء فى سياق التحقق من مدى صدق توبة الفرزدق. وهذا لابقدم شيئا ذا بال للقارئ المهتم بالقصيدة (20) ، لكن المؤلف ذكر بعد ذلك أنه يرى أن هذه المهتم بالقصيدة عمل والمورة القصيدة عمل والمورة نقصة للشاهر والخير للتصارعين على الدوام ، ويرى أن لو جعل الشاهر إليس فيها ينطق فاتكامل لنا مشهد درام ويؤذن في الأحب العربي بخيير حصيمه (21) . وهذه الملاحظة تسنع على القيم الأحداث بما هو أشار على الدوام الأحداث بعن ويرت تقارنها بما هو أشبات المؤلف لما كان يعتمل أن يغير وجه الأحب العربي لو أنبات المؤلف لما كان يعتمل أن يغير وجه الأحب العربي لو أن الشاعر تصرف في القصيدة على وجه الأحب العربي لو أن الشاعر تصرف في القصيدة على وجه آخر.

إن ما يعنينا هنا هر القصيدة ذاتها. ومما يلفت النظر إلى القصيدة في إطارها الزمني هو أنه في شعر تلك الفترة يبدو نادرا أن يتجه الشعراء في المدح أو الهجاء نحو شخوص ليست من عالم الشهادة. ومن هنا، تبدو القصيدة متميزة حين تتناول إيليس.

ومن الحق أن فكرة شياطين الشعر، حول أن لكل شاعر شيطانا يلهمه الشعر، هي من الأفكار الشائمة في الخيال العربي منذ القديم، ومن الحق أن هناك عديدا من الأبيات في بعض الكتب القديم، ومن الحق أن هناك عديدا من الأبيات في بعض الكتب القديمة في أحيان أخر (٧٧)، وقذ أشار إليها ابن علم علها صلح المحمدي في تنايا حديثه عن قضية الحل، وإن كان خلع علها صفة الشعر لفرط رداءتها في رأيه ٨٨٠. كذلك حقا إن هناك مقطوعة تنسب لتأبط شرا يتحدث فيها عن الغول التي يذكر أنها صادفته ويتحدث عسن مضامرته ممها (٢١، وأن هناك أبيانا تتضمن الإلماح إلى الجن أو إلى المجل أو إلى الجن أو إلى المورد بإلى العرب أو إلى

ويبدو الحديث عن ضياطين الشعر في الحكايات أو الأماطير الشرية القديمة، وكذلك نسبة الأشعار إلى الجن، عا يستحق التوقف عنده لدراسة هذا النصط المضخم من المألور الشعبي الذي يتمازج فيه الشعر والنثر ولا يأتي نثرا نفردا أو شعرا منفردا. ومقطوعة تأبط شرا والمقطوعات الأخرى أو الأبيات التي تلمح للجن أو الفيلان(۱۱۱)، وهي تقوم على رواية المفامرات، تندرج ضمن نمط المألور الشعرى المتصل بالأساطير، وتبدو مجالا للمقارنة بالأساطير التي توجد في تراث أم أخرى مختلفة. وقد قامت صوران بيكني مستكيفتش إبداراسة قصيدة تأبط شرا المشار إليها، ومقارنتها بأسطورة أوديب في سياق دراستها للشعر الجاهلي في مجال بربطاء المؤشاد (۱۱).

لكن قصيدة الفرزدق الحالية تختلف عما سبق افهى
لاتصلح أن تندرج ضمن نمط المأثور المتداول عن الشخوص
التي ليست من عالم الشهادة. فهى من جانب: شمر لم
يمازجه النثر، ومعظم الحديث عن الشخوص الخيالية في
البرات القديم هو حديث يمتزج فيه الشعر بالنثر (11")، وحنى
حين تطور هذا الحديث عن الشخوص الخيالية تطورا بميدا،
وظهرت في القرون التالية أعمال أدبية متميزة، مثل (رسالة
الغفران) للمعرى، و(رسالة التوابع والروابع) لابن شهيد، ظل
الحديث فيها تثرا يلور حول الشعر أو بمازجه شئ من

والقعميدة من جانب آخر: الاتتحدث عن مفامرة من المغامرة من المغامرة من حكاية غريبة، كما هو الحال في مقطوعة تأيط شرا وما يبائلها، وإنما تتحدث عن إيليس وتودده وإفرائه وانجذائب الشاعر إليه في الماضي، وتمرد الشاعر عليه في الماضر، ووعيده له بالهجاء في المستقبل. وفي ثنايا هذا تبرز حكايات موجزة في صور محسوسة عن علاقة إيليس بالأم أر الأقصيدة الحائرة لهم عبر الزمن الماضي، ومن هنا تشجاوز القصيدة الحائدة المفردة، ليتجاور فيها الشع الخاص مع الشع.

وتأمل قصيدة الفرزدق هذه يبين أن صدورة إيليس فيها مستوحاة من جالبين، أحدهما صورة الشيطان التقليدية في الشمر، التي سبقت الإشارة إليها، وهي تتعمل بكون الشياطين ملهمة الشعراء (وصورة الشيطان في الشعر والأساطير العربية تنطيق على إلهمام الشعر الجيد بغض النظر هن محتواه)، والثانية هي صورة الشيطان في القرآن، التي ترتبط بالأفعال الشيرة والمعمية ودفع البشر نح الشرور.

وتتراءى صووة إبليس فى القصيدة على أنه ملهم الشعر الهجاء، العبرة من ولكن هذا الشعر قصو شعر الهجاء، وتتراه على الشعر فهو شعر الهجاء، على أنها صورة الذات المتحدثة في الهجاء؛ فهو على أنها صورة الذاعر المتباهى يقوة شعره في الهجاء؛ فهو سلاحه يسلطه على خصومه فيرجهم. أما الهمرة المستوحات من القرآن الكريم، فهي مأخوذة من عاصر متعددة، خاصة حيث تشير إلى خورج أدم وحواء من للجنة، وعقر أهل الحجر للناقة، وإنفلال الهم أمام فرص ثم غرقه.

مع كل هذا، يبدو أن الفكرة الجوهرية التي تدور حولها القصيدة ليست هي الشيطان، وإنما هي صراع الشاعر مع نفسه. فما توحي به القصيدة عند تخليلها ذلك العمراع بين رغبين متناقضتين تصاما، تدوران في داخل الشاعر، إحداهما هي رغبة المنامر القوية في قول الهجاء واعتزازه بقارته عليه، والثانية هي رغبته في الكف عن الهجاء حتى يصبح مسلما تقسيا يعف عن أحراض المسلمين، من هنا، بسدو الفكرة المسلميطرة على القصعيدة هي العمران في ذات الشاعرة بين في التعنين ورغبته العارمة في ذات اللهجاء على الهجاء العارمة في ذات الماجعة في قول الهجاء على الهجاء في ذات العارمة في قول الهجاء على الهجاء العارمة في قول الهجاء على قول الهجاء في ذات العارمة في قول الهجاء في ق

لكن كون الحديث عن الشيطان جاء عارضا، لاينفي أن القصيدة تظل مع هذا شخصل صورة معينة لشيطان في الأدب إراهم لما جاء بعد ذلك من صورة للشيطان في الأدب العربي. وقد دخل الحديث عن إيليس إلى الشعر العربي بعد ذلك، كما نجد في مقطوعات لأبي نواس، ولصفي اللين المنان ، كما نجد في مقطوعات لأبي نواس، ولصفي اللين تختلف عن صورة عند الفرزة قلبلاا فيهي وإن كانت تختلف عن صورة عند الفرزة قلبلاا فيهي وإن كانت تحتلف عن كون المساح حول كون المحلي المناس يعقد بالشعر العرب حول كون إلميس مله صلة تربعة بالسعر العربيد، لكن يظهر فيها عند كلا المساعرين جالب من المرح في تصوير تماطف إيليس مع السعول النساهس، وترسفو على جدائب بجد على مساول السهول (١٥).

وليس من المستبعد أن تكون هذه القصيدة في تصويرها الخاطف لإبليس في اليوم الآخر وهو يتلقى العذاب في التاره كانت من ضمن ما أوحى للمعرى بما كتبه في (رسالة المفران) عن اليوم الآخر وعن جهتم.

ومع أنه من الحق - كما يظهر هى عمليل القصيدة - أن صورة الشيطان فى قصيدة الفرزدق هذه تتم فى إطار ماذج، وتكاد تخلو من التعقيد والصنخة الفنية ولا تلوح فكرة فلسقية وراءها، وهذا يبدو واضحا كل الوضوح هند مقارنتها بالإطار الذى تظهر فيه الصور المتخيلة فى (رسالة الفقران) للممرى، لكن هذا لاينفى احتمال أن تكون هى الومضة الصغيرة التى ألهبت خيال الموى.

تعليل القصيدة:

سيعتمد تخليل القصيدة، هناء على جانبين، هما النظر في بنائها النحوى وبنائها الدلالي ومدى الصلة بينهما، وذلك في ضوء النظر العام في سبات شعر الفرزدق كله، للخروج برؤية للقصيدة تنكشف في منا بين التركيب النحوى والدلالات اللغوية والسياقية في القصيدة.

ومن أولى الملاحظات التي يمكن النظر فيها هو خلو القصيدة من التصريع تماما، سواء في مطلعها أو بعد ذلك.

وكثير من النقاد العرب يرى ارتباط التصريع بمطلع القصيدة . أو تكراره بعد ذلك، أو استعماله في وسط القصيدة إذا ما لم يستعمله الشاعر في مطلمها (١٦١). وقد كان يمكن أن يعد هذا الخروج على تقاليد القصيدة العربية أمرا يخص هذه القصيدة ويمهزها يسمة خاصة ، لكن النظر في ديوان القسيدة ويمهزها يسمة خاصة ، لكن النظر في ديوان القسرية (١٧).

كذلك يلفت النظر فى القصيدة وجود صيغ نادرة مثل والوراق، وصيغة المثنى وقمويهما، كذلك كثرة التراكيب المعقدة. ومن هنا تجد بعض أبيات القصيدة يستعمله النحاة واللغويون شاهدا لتراكيب أو لصيغ غير مألوقة (١٨٧).

وكان يمكن القول عن الصيغ النادرة، وعن التراكيب الممشدة أو الخالفة لأراء النحاة في عصره، أنها تقدم سمة خاصة للقصيدة، لكن النظر في شعر الفرزدق في ديوانه وتتبع ما قاله النقاء القدماء عنه يوضحان أن حرق اللفة في التراكيب هو سمة توجد في أبيات كثيرة من شعر الفرزدق، وليس في هذه القصيدة وحدها (١٩٠).

ويمكن ملاحظة أن خلافا كان يدور بين الفرزدق وبعض النحويين الأوائل في عصره؛ حول بعض أبيات شعره مما كانوا يعدونه أخطاء في التركيب. وقد كان الفرزدق لايعترف بهلما، فقد كان يريد أن يقرل ما يقول وعليهم هم أن يحتجوا له^{7 ، م}ن هنا، يبدو الفرزدق داعيا بهذه اظالفات اللفوية، سواء أثناء قوله الشعر أو بعده.

ومع أن عدداً من البلاغيين تناولوا أيبات الفرزدق المثالفة للتراكيب النحوية القبولة، فجعلوها ضمن أمثلة التراكيب المصقدة التي تنافى الفصاحة (٢٦٦)، لكن تظل التراكيب جميعها – سواء ما رضى عنه البلاغيون والنحويون أو ما سخطوا عليه ـ مخمل في لناياها دلالات ممينة تؤديها في القصيدة، وهذا ما ينفع، عنا في هذه القصيدة، لملاحظة الارتباط بين البناء النحرى والبناء الدلالي.

ويظل شعر الفرزدق ـ كما ذكرت في موضع آخر .. جديرًا بدراسة خاصة، يبرز في ثناياها موقع الخالفات التي

أسخطت اللغوبين والنحوبين ومدى دلالاتها في السياقات التبي جاءت فيها (٢٣).

أولا: البناء النحوى:

١ ــ في بداية القمصيدة تجد في الأبيات الشلاتة الأولى
 اتصالا نحويا:

١ ـ إذا شئت هاجتنى ديار محيلة

ومسربط أفسلاء أمسام خسيسام

٢ ــ بحيث تلاقى الدو والحمض هاجئا
 لحسينى أغسرابا ذوات ســجـــام

٣ ـ فلم يبق منها غير أثلم خاشع

وغسيسر ثلاث للرمساد رثام

قالبيت الأول: وهو يتكون من جملة شرطية: (إذا + فعل الشرط فضيت، + جواب الشرط في جملة وهاجتني، وتحتنيات الشي عن طريق حرف الجر وتحتلفاتها) ، يتصل بالبيت الشاقي عن طريق حرف الجر دالماء (الذي يفيد الإلصاق) المتصل بالطرف وحيث، الذي يحدد مكان وديار: وصريط أضلاها التي وردت في الهيت الأول. كسما يتصمل البيت الأول بالشاني عبسر تكرار الضعارة عني هماجتا، وهو يحمل ضميم المود إلى القاطين في البيت الأول وحيل ضميم المود إلى الفاطين في البيت الأول وديار مربطة أولارء.

كذلك، يتصل البيت الأول بالبيت الثالث عبر حوف المحلف «الفاع» الذي يبدأ به البيت «فلم يبق..»، وصبر المحمد المتصل في «منها» الذي يعود إلى مجموعة «ديار .. ومبيط أغلاء..». ويدو تشابه في التركيب النحوى الأساسي يفلب على البيت الأول والشاش، مما يقيم نوصا من الربط المدعى ينهما، فالجملة الرئيسية في كلا البيتين تتكون من:

(فعل ومتعلقاته) + (فاعل + صفته) + (حرف العلف) + (فاعل + متملقاته).

 ١ ــ هاجئتى + ديار محيلة + و + مربط أفلاء أمام خيام.

 لم يبق منها.. + غير أثلم خاشع + و + غير ثلاث للرماد رئام.

إذا، تبدو المقدمة القصيرة متماسكة في جملتين متعاطفتين لا تتم الفائدة منهما إلا مع نهاية البيت الثالث، على غرار (إذا شفت جذبتي معالم تلك الحديثة الخاوية بحيث يلتقى الجبل والنهر... فلم يبق منها اليوم غير أصول شجيرات).

 ٢ ـ يأتى ألبيت الرابع متفصلا تحويا عما قبله ولكنه يتصل بما يايه:

\$ _ ألّم ترنى حساهدت ربى وإننى لبين رتاج قسسائم ومستقسسام ٥ _ على قسم لا أشتم الدهر مسلما

ولا خمارجما من في سموء كملام

فهو يمنأ مباشرة بصينة استفهام تقريرى طفاطب غير معين والأم ترابى ه . وتوجد بين البيتين الرابع والخامس صلة نحوية تاسة و فهناك جملة فعلية كبرى تبنأ بالفعل وعاهدت تستخرق معظم البيت ع وتشمل البيت ه كله. وتأتى هذه الجملة الفعلية التي تبنأ ب وعاهدت متصلة بالفعل والم ترنى ٤ فهى تقع مفعولا ثانيا للفعل وترى ه . وفي داخل هذه الجملة الكبرى تأتي ثلاث جمل صغرى: ووإنى لبين رتاج قائم ومقام ققع جملة اسسية حالية ، والا أشتم المدهر مسلما، ولا خارجا من سوء كلام عاتمان جملتين مفسرتين لكلمة وقسم التي تسبقهما (٢٧٠).

يسداً البيت السادس أيضا بتكرار الصيفة «ألم ترني» موجهة إلى مخاطب غير ممين، وتكرار صيفة «ألم ترني» في مطلع البيت ٦ يقيم نوها من الهط الصوتي والربط الذهبي بين هذا البيت والبيتين السابقين عليه ٤ م »

آلم ترنى والشحر أمسيح بيننا
 دروء من الإسسلام ذات حسسوام

۷ ـ بهن شفی الرحمن صدری وقد جلا
 عــشـــا بصــری منهن ضــوء ظلام

بل وأدرت و في البيت ؟ مناشة عبارة ووالشعرة

يلى وألم ترني، في البيت ٦ مباشرة عبارة (والشعرة)، والوار هنا واو العطف، ويصبح الشعر على هذا معلوفا على

الغسمير التعمل العائد إلى المتكلم في واللم ترني، وتجد القمل وأصبح واسمه وعبره متعلقان بالمعطوف والمعلوف عليه (ضمير المتكلم + الشعر) و إذ يرد ضمير المتكلمين في وينناه يعود عليهما معا وأصبح بيئنا دروه من الإسلام ذات حوام، وهناك صلة نعوية بين البيئين ٢٠١ فالبيت السابع يحمل جملتين وبهن شفى الرحمن صدرى، ووقد جلا على ودروه في البيت السادس.

البيت الثامن خجده بيناً بفناء العطف وفأصبحت، والفعل هنا برد في مجال جواب لما جاء في البيتين ٧، ٧ وأثم ترفى والشحر أصبح بيننا دروه..». ومن هنا يبدو ارتباط بين هلنا البيت والبيتين السابقين:

٨ ـ فأصبحت أسمى في فكاك قلادة

رهسیسنسه أوزار عسلسی عسطسام ۹ ـ أحاذر أن أدعی وجوضی محلق

إذا كسان يوم الورد يوم محسصسام

البيت الماشر يتكون من جملة تبناً بالفعل المنفى وولم أتنه. ٤ يمقمها جمالتان فعليتنان متصلتان بواو العطف وتربطهما دحى الأساسية:

١٠ _ ولم أنته حتى أحاطت خطيئتي

وراثى ودقبت للندهبور عنظامي

وكلتا الجملتين عحمل نوعا من التوازن على النحو التركيبي التالي:

 (۱) ≃ (فعل ماض متصل بناء التأنيث) + (فاعل مضاف إلى ضمير المتكلم) + (ظرف + ضمير المتكلم)
 (أحاطت + خطيت ب+ وراثر).

 (۲) = (فعل ماض متصل بتاء التأثيث) + (جار ومجرور) + (فاعل مضاف إلى ضمير المتكلم)

(دقت + دللدهور، + عظامي).

والفرق بين الجملتين في التركيب هو تغير موضع المتعلق بالفحل، فالجمار والمجرور وللدعوره يفحمل بين الفحل والفاعل في الجملة الثانية، في حين أن الظرف وورائي، يأتي متأخرا عن الفعل والفاعل في الجملة الأولى.

٣ - الأبيات من البيت الحادى عشر حتى البيت الرابع عشر نجد فيها وحدة تركيبية واحدة، وتبدأ ب وألاء الاستفتاحية وهى تفيد الاستفتاح وتنبيه الخاطب:

۱۱ سالًا بشرا من کان لایمسك استه
 ومن قسومسه باللیل غسیسر نیسام
 ۱۲ سیخافون منی آن یصك أنوفیهم

۱۱ - پخافون منی ان پست انوفهم وأقسفساءهم إحسدی بنات صسمسام

۱۳ ـ لعمرى لنعم النحى كان لقومه عـشيسة غب البيم نحى حـمــام

۱۶ ـ بتـوبة صبيد قـد أناب فـؤاده ومـا كـان يعطى الناس خيـر ظلام

بعدها تأتى جملة طويلة تبدأ بفعل الأمر المتعدى «بشرا» في البيت ١١ ، ولا غيد تكملة متعلق الفعل «بشرا منّ»، إلا في البيت ١١ ، ولا غيد تكملة متعلق الفعل «بشرا من كان»، والله عنو جملة متصلة بما قبلها «ألا بشرا من كان»، والمجملة الأولى ترد في مسحل خبر لـ «كان» ولايمسك...»، وترد الأولى ترد في مسحل خبر لـ «كان» ولايمسك...»، وترد الجملة الثانية معطوفة عليها «ومن قومه بالليل غير نهام»، وترد الجملة الثالقة ويخافون منى..» التي تستغرق البيت ١٢ كله في محل حال لكلمة «قوم»، وفي البيت ١٤ الذي يبنأ في محل حال لكلمة «قوم»، وفي البيت ١٤ الذي يبنأ في محل حال لكلمة «قوم»، وفي البيت ١٤ الذي يبنأ في محل حال لكلمة «قوم»، أما في يقية البيت ١٤ ، وهو مكن من جملتين وقد أناب فؤاده و وما كان يعطى الناس غير ظلام»، فكلتا الجملتين تردان في محل نمت لكلمة غير ظلام»، فكلتا الجملتين تردان في محل نمت لكلمة

أما البيت ١٣، وهو يبدأ بالقسم ولعمرى لنعم النحى كانه، فلا نجد لهذه الجملة فيه صلة نحوية لا بالأبيات المابقة عليها ولا بالبيت الذى يليها، وتبدو كأنما هى جملة اعتراضية.

٤ ـ في البيتين ١٥، و١٦ تبدو وحدة نحوية، وكذلك
 في البيتين ١٧، ١٨:

١٥ ــ أطمتك يا إبليس سبمين حجة

فلمـــا انتـــهی شـــیــبی وتم تمامی ۱۲ ــ فــــررت إلی ربی وأیقنت أننی

مسلاق لأيام المنون حسمسامي ١٧ ــ ولما دنا رأس التي كنت خمايضا

وكنت أرى فسيسهما لقماء لزامي ١٨ ــ حلفت على نفسي لأجتهدنها

··· ـ مست من سبق و منظم من صحة وسقام

قالبيت ١٥ يشمل جملتين تأتي أولاهما في الشطر الأول وتبدأ بالفحل الماضي وأطمتك... وتأتي الشائية في الأولى وبلفاء الجوابية يليها دلماه. الشطر الثاني معطوفة على الأولى بالفاء الجوابية يليها دلماه. أملك عليه بمض النحاة هالما التعليقية او إذ يربط بين وقوح حدث وحدث آخر يترتب عليه، فلما تقتضى جملة جوابية على كلا الحالين (٢٤٤). من هنا شجد الجملتين الجزئيتين على كلا الحالين (٢٤٠). من هنا شجد الجملتين الجزئيتين معطوفة إحداهما على الأخرى تشمسلان البيت ١٦ كله وقرت إلى ربيء ، ووأيقت أنني ملاق...ه......

وعبده.

 البسيت 19 يبسلاً بالأداة «آلا» (وهي تفسيسد الاستفتاح)، فهي وتكون تبيها وافتتاحا للكلام، وقد وردت من قبل في البيت ١١:

١٩ ـ ألا طال ما قمد بت يوضع ناقتي

أبو الجن إبليس بفسييسر خطام ٢٠ ــ يظل يمنيني على الرحل فاركا

یکون وراثی مـــــرة وأمـــــامی ۲۱ ــ یبــشــرنی أن لن أمــوت وأنه

سميمسخلتني في جنة وسملام

ومن البيت ١٩ حتى البيت ٢١ تجد وحدة نحوية جديدة. يبدأ البيت بـ والاه ثم يتبعها القعل وطال ما ٥ قم يليه الفعل المأضى وقد بت ٥ يقصد به الفعل الثام وبات ٥. وعلى هذا، نظل جملة ويرضع ناقتى أبر الجزز إيليس، في معل (حال) للفاعل في الفعل وبت ٤ . وأما الجمل الثلاث: ويظل يمنيني على الرحل فاركاة وويكون ورائي مرة وأماميه وويشرني أن لن أموت وأنه ٤٠٠ فهي ترد جملا حالية تمود إلى إليس (نمنيا لي/ متعركا حولي/ مبئرا لي).

 " - في البيت ٢٢ وحتى البيت ٢٤ تبدو وحدة نحوية تتمثل في كون البيمل في الأبيات الثلاثة هي مقول القول في الفعل وقلت الذي يبدأ به البيت ٢٣:

٢٢ .. فيقلت: هلا أخييُّكُ أخبرجت

يمينك من خسفسر البحسور طوام

۳۳ سرمسیت به فی الیم لما رأیشسه کفسرقسة طودی یذیل وشسمسام

٢٤ _ فلما تلاقي فوقه الموج طاميا

نكصت ولم غمستل له بمرام

وحين يبدأ ألبيت ٢٢ بالفعل وقلت، تسبقه فاء العطف وفقلت، يأتي هذا جوابا لما بشره به إيليس في الأبيبات السابقة؛ حيث يمود الضمير في والهه إلى إيليس، وتبدو العملة قائمة بين مجموعة الأبيات السابقة وهذه الأبيات.

يلى هذا عبارة دهلا أخيك أخرجت بمبنك...، ودهلا، تفيد التوييخ إذا دخلت على الماضي كما يقول النحويون،

ولكن هنا من السياق بيدو التربيخ تهكمها . يبدأ البيت ٢٣ بالفعل درميت، وضمير الفاعل المخاطب هنا يعود إلى إيليس، وضمير الفالب في ديمه يعود إلى وأُحَيِّلُه التي وردت في البيت السابق. وتتملق الجملتان درميت به في الميم ودارتيته كفرقة طودي يذبل وضمام، بـ دلما، التي تترمطهما .

ويداً البيت ٢٤ بفاء العطف التي تفيد هنا التعقيب، يلي ذلك (لما ومايتماني بهما) فلما تلاقي عليه.. نكصت ولم تحقلُّ..» كما يقيم هنا عطف نسق على الجملة الكبرى (في البيت السابق ٢٣) التي يمكن تأويلها على الصورة التالية (لما رأيت موج البحر منفلقاً كفرقة طودي يذبل وضمام، وميت بفرعون).

٧ ـ في البيت ٢٥ حتى البيت ٢٧ ، تبدو وحدة نحوية
 تشكلها الجمل الفعلية الكبرى التي تشمل كل بيت
 والمعلوف بعضها على بعض.

٢٥ ــ ألم تأت أهل الحجر والحجر أهله
 يأنعم عسيش في بيسوت رخسام

٢٦ ــ فقلت اعقروا هذي اللقوح فإنها

لكم أو تنيسخموها لقسوح غسرام ٢٧ ـ فلمما أذاحموها تبسرأت منهم

وكنت نكوصسا عند كل ذمسام

بيداً البيت ٢٥ باستفهام تقريرى يسبق الجملة الفعلية والمعجر والمعجر الم المستفهام تقريرى يسبق الجملة الفعلية ووالمعجر أهله أمام بأسم عيش في بيوت رخام، وتتصدر البيت ٣٦ جملة فعلمية كبرى معطوفة بالفاء على الجملة الفعلية السابقة وتقلما امتى المعرفة معنوى بدأ بفاده السبية وتؤتها لكم، أو تبيخوها، لقوح غرام؛ حيث تبدو هذه الجملة متصلة بما سبقها تعمال السبب بالمسب. تبدو هذه الجملة متصلة بما سبقها تعمال السبب بالمسب. وثيد وأوه تأتى هنا بعمني وحي،

ويناً البيت ٢٧ (مثله مثل البيت ٢٤ الذي تشهى به مجموعة الأبيات السابقة)ب دلماه تسبقها فاء العطف ويتعلق بـ دلماء هنا جملتا الشرط والجواب وأنا خوهاه ووتبرأت

منهسم، ، وتأثي جسمة «وكنت تكوصها عند كل ذمهام» جسملة حالية تعود على الفاعل في الفسل «تبرأت» وهو إيليس.

٨ ــ ومن البيت ٢٨ حتى البيت ٣٠ نجد أيضا وحدة
 تركيبية :

۲۸ ــ وآدم قد أخرجته وهو ساكن

وزوجسته من خسیسر دار مسقسام ۲۹ ــ وأقسمت یا ایلیس آنك ناصح

٣٠ _ فظلا يخيطان الوراق عليمهما

بأيديهــمــا من أكل شــر طعــام

يدو البيتان ٢٨ و٢٩ يحملان وحدة تحوية؛ إذ يشمل البيت ٢٨ جملة فعلية كبرى فوآدم قد أعرجته، تليها جملة اسمية تقع حالا يعود على آدم فوهو ساكن........

ويشمل البيت ٢٩ جملة واحدة كبرى هي:

(فعل + فاعل [ضممير متصل]) + (أداة نداء + منادى) + (جملة مفسرة للقسم) + (مصدر + صفة) (أن + اسمها + خبرها + جار ومجرور متعلق بالخبر).

أقسمت + يا إبليس + أتك ناصح له ولها + إقسام خير آثام).

ترتبط هذه الجملة بالبيت السابق (۲۸) عبر حرف العطف (الواو)، كذلك عن طريق الضمير الذي يعود إلى آدم رزوجه حواء اله ولهاه.

أما البيت ٣٠٦ غيتكون أيضا من جملة واحدة كبرى تبدأ وفظلا بخيطان...، ويربطهما بالجملة الأولى في البيت ٢٩ فاء العطف وفظلاه ، كما يربطهما ضمير المثنى في ويخطان، ووطيهما، والمينهما، الذي يمود إلى آدم وزوجه المشار إليهما في البيتين السابقين.

٩ - البيت ٣١ يبدأ بحرف العطف «الفاء» وهذا ما يجعله مرتبطا بما سبق:

٣١ ـ فكم من قرون قد أطاعوك أصبحوا
 أحاديث كانوا في ظلال غـمام

تلى الفاء «كم» الخيرية التى تفيد التكثير ويتبعها جملة واحدة «كم من قرون أطاعوك ... وهذه الجملة ترتبط داخلها بجملتين صغريين هما «أصبحوا أحاديث» وهكانوا في ظلال غمام، ويقلل ضمير الخاطب في «أطاعوك» الذي يعود إلى إيليس بربط البيت بالحديث الموجه إلى إيليس منذ البيت ١٥ وأطعتك يا إيليس..».

١٠ والبيت ٣٢ يتكون من جملة كبرى تهدأ بواو
 الاستثناف تليها دماء النافية دما أنت يا إبليس بالمرء...٤:

٣٢ ــ وما أنت يا إبليس بالمرء أبشغي

رضماه ولايقمتادني بزمسام

٣٣ ـ سأجزيك من سوءات ما كنت سقتني إليمه جــروحــا فـــيك ذات كـــلام

۳۶ ـ تعيسرها في النار والنار تلشقي عليك بزقـــوم لهـــا وضـــرام

وهذا البيت يبدو منفصلا عن البيت السابق، لكن يظل الفسمير الموجه لإبليس وأثبته يربطه بالسابق كعما يربطه بالأبيات التي تبدأ من ١٥ وبوجه فيسها المخطاب لإبليس وناحظ أن تركيب المبدأ المألوف يقتضى ورود والذي ١٥ (ما أثبت يا إيليس، بلغرة [الذي] أبسفي... حسق بعد الكن المحلتين الفعايتين وأبتفي... ولا يقتدني... عها. لكن الذي محلوفة ويواجهنا الفعل مباشرة. ويرى بعض التحويين أن حلفها تبيحه الضرورة الشعرية (٢٥).

وفى البيتين ٣٣ و٣٤ نظهر جملة كبرى يتكون الفعل الأساسى فيهاء الذي يبدأ به البيت ٣٣ من فعل مضارع متصل بأذاة التسويف المفيدة للمستقبل وسأجزيك.

وه أجزيك هو الفعل المضارع الرّحيد في القصيدة الذي يرد رئيسا (الأفعال المضارعة الأخرى وردت ثانوية، في منحل خبيسر، أو منحل حنال، أو منحل نعت، أو صلة للموصول)، وتلحظ أن الفعل المضارع التميرهاء الذي يداً به

البيت 2° يقع في محل نعت ثان للمقعول به اجروحاه، وأن جملة اوالنار تلتقي عليك بزقوم لها وضرام، تقع في محل حال من النارة.

۱۱ - والبيتان ۳۵ و۳۱ لايبدو رابط نحوى بينهما وبين مامبقهما ولكنهما بيدوان معا مرتبطين نحويا:

۳۲ ـ هما تفلا في في من فمويهما على النابع العاوي أنسد لجسامي

تتكون الجمل فيهما من مبتدأ خبره جملة فعلية دوإن ابن إبليس وابليس ألبناء، وهما تقالا في..ه. حقا إن البيت ٣٦ يبدأ دون وابط نحوى، لكن الضمير «هماه الذي بهذأ به هذا البيت يصود مباشرة إلى «ابن إبليس وابليس» في البيت السابق؛ كما يصود ضمير القالب المثنى في القمل «تقلا» وفي «قمريهما» يمود على هذين مباشرة. والجملة «على النابع الماوى أشد لجامي، تبشو بمعنى المفسرة للقمل وتفالا؛ فكأنه يعنى «تقللا في في من فمويهما أن أشد لجامي طابابع الماوى».

الدلالة

يمكن تقسيم القصيدة دلاليا إلى ثلاثة أقسام رئيسة، هذه الأقسام مى المقدمة (١ ــ ٣)، ثم إعلان التوبة (٤ ــ ١٤)، لم الإشارة إلى الشيطان (١٥ ــ ٣٩)،

ومع استثناء المقدمة القصيرة التي تتمامل مع فكرة مستقلة نجد القسمين الطويلين الأخرين يحملان أفكارا النوية يتداخل بعضها مع بعض. فقى القسم الثاني، تدور الأفكار حول تقدم الشاعر في السن وكونه أمضى الممر في الإساءة إلى الناس عبر الهجماء، وإعلانه النوبة والإقلاع عن الهجاء. وفي القسم الثالث الذي يحوى إشارته إلى الشيغان، تبدؤ ثلاثة محاور رئيسسية هي: (١٥ - ٢١) إغواء إيليس

للشاعرة فهو الذي قاده إلى الهجاء، ثم (٧٧ – ٣١) قصص إنحواه إيانيس للأم السابقة ومدى الخطايا التي أغرى بها إيانيس الناس ثم تخليه عنهم، ثم (٣٧ – ٣٦) عقاب الشاعر لإيليس، وعقابه لإيابيس أنه سيهجوه مر الهجاء.

من الواضع من الدلالات السابقة أن محور الحديث هو المعليث هو المأضور أو المشارة بالحاضر أو المشارة بالحاضر أو المشتقل إلا في الأجزاء التي يعلن فيها الشاهر التورية، أو التي يعلن فيها الشاهر التيان عقابه لإبليس. من هناء تبدو هيمنة الفعل الماضى على القصيدة متسقة مع موضوعها، فالزمن الذي يدور الحديث حن الحديث عن الحديث عن المحديث عن المقسم السالفة بين إيليس ومن غرر بهم.

القسم الأول:

يلحظ القارئ أن الشاعر بلداً القصيدة (الأيبات ١ - ٣)
بمقدمة قصيرة جدا تشهر إلى الموضوع التقليدي حول
بمقدمة قصيرة جدا تشهر إلى الموضوع التقليدي حول
الأطلال. ويلفت النظر خاوها من إشارة صهبحة إلى أوقات صعيدة.
النساء، وكذلك خاوها من إشارة صهبحة إلى أوقات صعيدة.
ومن المألوف في المقدمات الطلابة أن يشير الشمراء إلى
محبوباتهم السميدات، أو إلى سمادتهم المفقودة في تنايا
الحديث عن الأطلال. أما في مقدمة هده القصيدة، فكل ما
الحديث عن الأطلال. أما في مقدمة هده القصيدة، فكل ما
عزيز إلى نفس الشاعر. والمنظر البارز في هذه المقدمة هو منظر
الشغير تحدو التلف، ودوار محيلة» والمادة، وم ومنظ
الشغير تحدو التلف، ودوار محيلة» والمادة، وم

ويمكن تفسير صور التلف والضعف بأنها تخمل إرهاصا أو إلماحا لحديث الشاعر عن شيخوحه وتوقعه الموت التى أشار إليها إشارة صريحة فى ثنايا القصيدة، فى الأبيات (١٠،١٠٠) ١١،١١٦ دقت للنمور عظامى، فانتهى شيبى وتم تعامى؛ دملاق لأيام المنون حصامى، وذنا رأس التى كنت خايفا، ولقاه لزام (٢٦٠).

يبقى مع ذلك فى مقدمة القصيدة صورة الأفلاء فى «مربط أفلاء». وروود صورة الأفلاء أو الخيل قليل أو هو نادر فى المقدمات الطللية. وهذه الصورة ربما بدأ أنها تناقض صور الضعف فى مقدمة القصيدة، فهى وإن كانت تشير إلى أفراس صغيرة ما زالت ضعيفة، لكنها يطبيمة الحال تشير إلى الأمل وإلى توقع النمو والقوة.

ولكن من الواضع في القصيدة أن الشاعر يكرر الإشارة إلى رضيته الملحة في وأن يكون تقياه وذلك بابتماده عن الهجاء (٤ ، ٨ ، ١ ٤ ، ١ ٨ ، ٣٧) . هذا الترديد المستمر لفكرة التوبة يشير إلى التغير الذي يريد الشاعر أن يسمى إليه جاهدا، أو هو يوجى بوجود شيء جديد في حياة الشاعر يحرص الشاعر على أن ينمو وبكتسب القوة . الشيخوخة لم تصب الشاعر باليأس ولكنها بجماعة يضكر بأصل جديد ليوم البعث؛ فهو برضب في بدء حياة جديدة تسم بالتقوى.

مقدمة القصيدة تبدأ بتمبير غرب، أو على الأقل ليس كثير التداول في النمر القديم: وإذا شفت هاجني، والغرابة هنا أيست في التمبير ذاته (۲۲۷)، ولكن في اتصاله بماطفة تتحد مع تذكر الأطلال. فابماث الذكرى وتهجج الماطفة من أجل الذكرى ليس في المألوف أمر يتصمده الإنسان ويسمي إلى حدوثه إذا شاء في أى وقت يشاء. ولمل هذا التمبير وإذا شفت... يكشف أن الخور الأساسي الذي تدور عليه القصيدة هو رضة الشاعر في تغيير نمط حياته.

القسم الثاني:

يدحول الشاعر هنا من الأطلال إلى القسم بالله، حيث يعلن التوبة عن الهجاء. ويمكن ملاحظة عدم وجود بيت للتخلص، أو أية إنسارة تلمح إلى الخسوج عن موضوع الأطلال، وإنما يحدث الانقلال فيأة دون تمهيد (XP).

وقد ألف النقاد أن يذكروا أنه في الشمر القديم الجاهلي والإسلامي قد يكون أحيانا الانتقال من موضوع المقدمة إلى غيره مفاجها، وقد يكون عن طريق استعمال عبارة وعد عن ذاك وودع ذاك . لكن غالبا لانكون المقدمة بهذا القمسر. ويفترض أن ينشقل الشاعر من الحليث عن الطلل إلى

موضوع قريب منه كأن يكون الحديث عن النزل أو الحديث عن النزل أو الحديث عن الناقة كما يذكر ابن طباطباء أو يتسلسل الحديث عن هذه الموضوعات جميعا قبل البدء بموضوع المدح كما يذكر ابن قتية في نصه المشهور(٢٩،

ومع ذلك، لاتعطى مقدمة هذه القصيدة انطباعا عن أن هناك قفزا من موضوع المقدمة إلى موضوع أخر (٢٠٠٠) ذلك أثنا في البيت ٣ ثجد الصفدة وخاضعه تنصل في المججم الإسلامي بالورع، فالخشرع يظل متسما بالخشوع لله، وعجد الصفة «ولام» مخمل سمة المعلف والشفقة. والصورة بكاملها تشير إلى التغيير بنيرة حزينة، وتقوم بدورها في الإيحاء إلى المارئ أو السامع، كما يجعله يتوقع التغيير نحو الورع الذي سيذكرة الشاعر عن نفسه .

والتغير هنا لا يحدث صدفة، ولكن بإرادة الشاعر. في (البيت؟) يلفت نظر الخداطب في القصيدة (وغالبا هو معاظي غير معيز)، على أنه قد عاهد الله في أقدم مكان من بيته على وشيع ماه. ثم يخبرنا في البيت التالي أنه أقسم أمام الله أن لا يهجو مسلما قط وأن لا ينطق بالسوء. ثم يكرر الحديث ثانية للمخاطب يلفت نظره إلى أن هناك قد أصبحت ٥ دروء من الإسلام و دمن مماني دروء طرق وحرة شول بينه وبين الشمر. ولكن الشاعر هنا لم يحدد شعر المجاء وحده، وإنما يستممل الشمر مطلقا، وهنا يدو الشمر الهجاء وحده، وإنما يستممل الشمر مطلقا، وهنا يدو الشمر الهجاء وحده الهجاء.

من تتبع تركيب القصينة النحوى في الأبيات السابقة ومدى ارتباطه بالمتوى الدلالي، يمكن ملاحظة ما يلي:

أنه في تكراره في مطلع كل من البيتين (١، ٤) للصيغة «ألم ترفي... وهي تخمل استفهاما تقريريا، يوحى بمشاركة ما بين الشاعر (أو الشخصية المتحدثة في القصيدة) وبين مخاطب ما متخيل للقصيدة ؛ بحيث تستغير هذه المسيغة انتباهه إلى أهمية ما حدث وتؤكد كونه شاهدا عليه، والحدث الذي يأتي مباشرة بعد «ألم ترني» في البيت ٤ ويستمر حتى نهاية البيت ٥، هو إعطاء المهد لله بعلم قول كلام السوء وتصوير مدى قدسية المكان الذي تم فيه هال المهد.

أما في البيت السادس فيبدو والشعوا يحمل سمة الشخيص، فهنا يظهر والشعرة وضمير المتكلم والباءة كلاهما مفعولين للفعل وألم ترة في وألم ترتي والشعر...» ويظهر والشعرة فا صلة وثيقة بالشاعر حين يجمعهما معا ضمير المتكلمين وناة في الظرف هييناته ليشير إلى حدت أصبح يشملهما: وألم ترتي والشعر أصبح بينا دروي...». هذا المحافل المنعل وأصبحا هو ودروه ووالشعرة . حين هذا المحافل المنعل وأصبحا هو ودروه والمدرة حون والجبال ذات الصخور النائلة الحادثة . تبدو عبر هذه المعروز ومواجر وموقات تخول دون الشاعر ووالشعرة .

ومن المحتمل أن ما يشير إليه الشاعر بالدوروء هنا ليس هو مجرد البعد عن الهجاء، ولكنه أيضا يحمل مدى صعوبة هذا الانفصال على نفس الشاعر. ومع أن البيت السابع الذي يتألف من جملة، تقع صفة لكلمة قدروء، يرد بلغة بسيعلة نسبيا بعيدة عن التعقيد، مخمل في ظاهرها سعادة الشاعر بما صمتم له لمده قالدرو، وبهن شفى الرحمن صدري، ووجلا عشا بصري، وهن وضوء ظلام، لكن ما يتخلل ثنايا النص ــ كما سنرى ــ لاينفى مدى التوتر الذي يواجه الشاعر في حمل نفسه على هذا الانفصال عن الشعر.

وهذه الدروء يراها في (البيت السابع) شفى الرحمن بها صدره (إذن تهالكه على الشعر من قبل يجعله نوعا من المرض) وجلا الله بها عشا بصره (إذن كان من قبل أعشى البصر لايبصر النور). وتتيجة هذا الشفاء وهذا الضوء، يتجه الشاعر ليحرر نفسه من أوزار الماضى التي عجيط بعقه.

في الأبيات:

۸ ـ فأصبحت أسمى فى فكاك قلادة
 رهـــنــة أرزار عــلـى عــظــام
 ٩ ـ أحاذر أن أدعى وحوضى محلق
 إذا كــان يوم الورد يوم خــصــام

تنسير الأبيات إلى خطايا الماضيء وتبسدو الفكر وراء الدخاص، الخلاص من الخطايا فكرة ماجس الخوف من يوم الحساب، ويقر الشاعر (أو الشخصية المتحدلة في القصيدة) أن هذه التربية جاءوت متأخرة فالخطايا تكاثرت ومرور الزمن قد أوهن المجدد ودقت للدهور عظامى ف، وهنا صيغة الجمع والدهور شمل في النياما مدى الشمور بوطأة الزمن فهو ليس عهر أواحداً، وإنما هو والدهورة، والدهورة لها قوة السيطرة على جسد الإنسان، والشاعر في الأبيات الشلالة يستممل صورا مجازية مركبة تتراوح بين الاستعارة والكيزة، ولا يستممل صورا مجازية مركبة تتراوح بين الاستعارة والكيزة في ما حدث.

ومن الظواهر الهارزة في الأبيات السابقة، توالى فعلين كليهما يحمل ضمير المتكلم في مطلع البيت ٨، وهنان هما الفعل فأصبحت، الذي يود بعيهة المأضى مشيوا إلى حدوث التغير، والفعل فأصبحت، توجع إلى قيام الشاعر (أو بالشخصية المتحدثة في القصيدة) يعجاهدة النفس لبدا الشخصية المتحدثة في القصيدة) يعجاهدة النفس لبدا المهجاء أو نيذ الأوم يوجه عام. وفي معللج البيت التاسع بألى وإذن، يبدؤ الجهاد في نيذ الهيجاء مرتبطا بهبلا القلق والخوف. والمضارع يصور الزمن الحالى أو ما يتجعده من الرمن ومن ثم يصور الفعلان فأسمى وأحاؤري الحالة الرامنة أو موقف الشاعر الراهن والمستمسر. في حين أن الفعل فأصبحت، يشير إلى التغير من حالة الماضى إلى حالة الوقت الحاضر المتجدد.

فى البيت ١٠، يرد الفعل المنفى اولم أنته.. حتى، ليفيد التوقف عن الإثم، ولكن رغم الفكرة التي تبدو ظاهريا تفيد

الانتهاء عن ارتكاب الإثم، هو في الواقع يلمح عبر استعمال دلم، إلى أن عدم الانتهاء قائم حتى اللحظة الأخيرة.

الأيبات (من ١١ – ١٤) وهى تبدو فيها وحدة تحوية المبدئة الإشارة إليهاء تبدأ بقمل الأمر وبشراه. والفحل هنا يعتمل طمير المثنى الخاطب، والخاطب هنا أيشا غير معين. وقد الفت التقاليد الشعرية القديمة أن تشير إلى ممخاطب مغيرة أو مخاطب جمع في أجزاء أخرى من القصيدة، وهناك تفسيرات متعددة يلاكرها شراح الشعر القدماء لهنا التقليد في استعمال صيغة التثنية منها أن المنسود بها هو مخاطب مفرد وإن استعمات صيغة التثنية منها أن التعليد المنافرة أن حضور الخاطب في هذه الشعيدة سواء كان مفردا أو مثنى يرتبط بالتغير الذي يملنه النامر، كما مر بنا في الأبيات (٤ – ٢٠)؛ حيث كان يملن عليه المثنى، المثنى المراب المعالية منها الشعيدة سواء كان مفردا أو مثنى يرتبط بالتغير الذي يملنه الشاهر، كما مر بنا في الأبيات (٤ – ٢٠)؛ حيث كان يملن حصاد البشرى بأنه أقلع وناب عن الهجاء.

وبعد أن كان الشاهر في قدة والورع، في الأبيات السابقة بعد أن أعلن قسمه المظهم على ترك الهجداء، يبدو المتوقع كراهته لكل ما يتصل بالهجاء، لكن نفاجاً أن الحديث عن التربة لايستغرق إلا نصف شطر من هذه الأبيات الأربعة أو الثلاثة ، وأما البقية فهي ألفاظ مأخوذة من معجم الهجاء. هذه المفردات تصرو رعب المهجوين وهلمهم من هجداله، وتصور مذى الذل كان يصبه علهم هذا الهجاء:

١١ - ألا يشرا من كان لايمسك استه

ومن قبومسه بالليل غسيسر نيسام ١٢ ــ يخافون مني أن يصك أنوفهم

وأقسفاءهم إحمدى بنات صمام ١٣ ـ لعمرى لنعم النحى كان لقومه

عسية غبّ البيع نحى حسام

١٤ ـ بشوبة عبد قد أناب فؤاده
 وما كان يعطى الناس غيسر ظلام

واضح في الأبيات عدم احتقار الهجاء؛ فالأبيات تكشف عن اعتزاز بالهجاء، فهو مصدر قوة للشاعر ومصدر رعب لمن يريد إذلالهم به من المادين.

ويبدو ضمير الغائب مهيمنا على الأبيات (عدا موضعين ظهر فيهما ضمير التكلم هما ولعمري، وومني،). وعند مقارنة هذه الأبيات (١١ _ ١٤) بالأبيات من (٤ _ ١٠) التي يهيمن عليها ضمير المتكلم، تجد تغيرا نحويا يحدث من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب اكان لايمسك، قومه يخافون، يصك، أنوفهم، أقفاءهم. أناب فؤاده، كان يعطى). هذا التغير يرتبط بالتغير الدلالي ، فالشاعر هنا بدلا من التركيز على داخله تجده ينظر عبر الخارج ويتحدث عن نفسه بصيفة الغائب (توبة عبد، أناب فؤاده....) ، كأنها شئ سواه يتأمله ويتحدث عنه. من جانب آخر، ثجد شيوع الأفعال المضارعة (يمسك، يخافون، يصك) التي مخمل ضمير الفائب وقد تكروت في الأبيات ١١،١١ تشير إلى حال المجوين قبل إعلان الشاعر التوبة. فهي يسبقها الفعل الناقص اكان، في البيت ١١١ حيث يصور الحال القلقة لهؤلاء الخصوم في الماضي وهم يتمرضون لهجاته أو و هم يترقبون هذا الهجاء.

ويبدو البيت ١٣ ـ وهو كما سبق القول لايتسق بحويا مع الأبيات الأعرى _ لا توجد به دلالة متناسقة مع الأبيات التي يدوني سباقها، كأنما هو يرد فجأة إلى ذهن الشاعر، ولولا التممة التي تو في مقدمة القصيلة لتضمير دلالة البيت لهنا غامضا لايمكن ربهله بالسباق الذي جاء فيه، ويبدو البيت _ على هذا _ يمثل شلوذا على الوحدة الدلالية والبنية النحوية التي تتنظم القصيدة، ولايرتبط بها إلا من خلال الزياط خارجي.

القسم الثالث:

هذا القسم يشكل الجزء الأخير من القصيدة في الأبيات (١٥ ـ ٣٦). وهذا القسم يمكن تجرات، إلى ثلاثة أجزاء (الأبيات من ١٥ إلى ٢١) ويذا فيه الحديث عن إيلس، ثم (الأبيات من ٢٢ إلى ٣٣) وتشمل قصص إيليس مع الأم المفايرة، ثم (الأبيات من ٣٤ إلى ٣٣) وتخسمل هجماء لإبلس.

قى بداية القسم (١٥ - ٢١) يبدأ الحديث عن إيليس. وفى هذه المجموعة يتتشر الضمير التصل الذي يعود إلى المسكلم؛ سواء كان هذا الضمير فاعلا: وأطمت، أيقنت، فررت، كنت، حلفت، أرى، أجتهدن، أن أموت، أو مفعولا به: بيمنين، بيشربي، سيخللني، أو كان مضافا إليه: وشيي، تمامى، ربى، حمامى، لوامى، نقسى، ناقتى، ورائى، أمامى، أو كان اسما لإن، وإننى؛

١٥ _ أطعتك يا إبليس سبعين حجة

فلما انتهى شيسبى وتم تمامى ١٦ ــ فسررت إلى ربى وأيقنت أنني

وكنت أرى فسيسهما لقساء لزامي

١٨ ــ حلفت على نفسى الأجتهدنها
 على حالها من صحة وسقام

۱۹ _ ألا طال ما قد بت يوضع ناقتى

أبو الجن إبليس بغمم خطام

یحون ورانی مسسره واسساسی ۲۱ ـ پهسشسرنی آن لن آمسوت وآنه سسیسخلدنی فی جنة وسلام

ويدو الشاعر في كل هذا كأنما هو يركز الاهتمام حول ذاته (أو اللات الشعرية المتحدثة في القصيدة) وكيف تبدو علاتها بإيليس. وتتصل الملاقة في مرحلتين؛ مرحلة شباب الشاعر وكهولته وقوته حيث كان يطيع الشيطان (الأبيات ١٩ ٢١)، ثم مرحلة الهرم والخوف من الموت وما بعد الموت في يوم الحصاب (الأبيات ١٥ - ١٧) ويندو البيت ١٨ نقطة

يسلاً الحديث عن المرحلة الأخييرة الحاضر وهو يمثل الهرم، قم يسود منهـا إلى مرحلة سابقـة زمنيـا. والشبــاب والكهولةه.

انتقال بين المرحلتين.

يداً البيت ١٥ بالفعل وأطعتك، يتصل بضميرين معا: ضمير المتكلم (الشاعر أو الذات المتحدثة في القصيدة)

وضمير المخاطب يعود لد (إبليس)؛ إذ إلىه يوجه الخطاب ويا إيليس، يلى ذلك الظرف الزماني (مبمين حجة)؛ مما يشير إلى فكرة الاتصال الحميم الطويل بين الشاعر وإبليس.

وتكرار الأداة دلماه في كلا البيتين ١٥ ، و١٧ يأتي ليشير إلى التغير الزمنى الذى حدث له مرتبطا بالتغير الإرادى الذى يريد الاججاء إليه ١٩ وفلما انتهى شيبى... فررت إلى ربى، وبا دنا رأس التى... حلقت على نفسى لاجتهذنها، كأنما هو يشير إلى السب (الهرم واقتراب النهاية) وإلى الفعل الذى تتج عند (الفرار إلى الله، وإرغام النفس على اتباع الخير).

وتلحظ أن الفعل ولأجتهدئ، وهو يرد في ألبيت ١٨ ، هو القمل الوحيد في هذه القصيد الذي يرد مرتبطا يصيخة التوكيد. وارتباط الأفعال بصيغة التوكيد في اللغة العربية ليس شائعاء ويعتمد استعمالها موقفا معينا يقتضى هذا التوكيد مثل القسم. والفعل الجتهد عاهنا وقد ألصقت به الام القسمه ودنون التوكيده كما أضيف إليه الضمير التصل دها، الذي يعود على النفس: ولأجتهدنها، يبدو عسيرا نوعا في النطق به. ومن هنا، يسدو أنه يوحى بالمسعوبات التي يعانيها الشاعر في إجبار نفسه على اتباع الطريق الجديد في الحياة الذي ألزم به نفسه عن طريق القسم احلفت على نفسى لأجتهدنها، والذي لن يوقفه عنه أي عشر: دعلى حالها من صبحة أو سقام». ويأتى هنا؛ «التجريد» «للنفس في استعمال ضمير الغائب ولأجتهلنها على حالها، مقابلا لضمير المتكلم في دحلفت، ليشير إلى ثنائية بين الشخص المتحدث في القصيدة وبين نفسه. هذه الثنائية توحى بالتوتر الذي يبعثه الصراع مع النفس لتحقيق هذا القسم. ومن هناء يبدو البيت يمثل انتقالا بين حالين.

في الأيبات 19 _ 1 Y يبنأ الشاعر بالتمبير وألا طال ماه ليشير إلى تكرار الحنث مرارا. ثم يستعمل صورة مجازية لملاقته بإليس. في هذه الصورة نلمح رحلة الشاعر على ناقته بالليل من خلال القمل فبته، وهذه الناقة يقدوها إيليس دون عطام: فيوضع ناقتى أبو الجن إيليس، هذه المصورة تمثل انعكاسا لما حبواء البيت 10 في كلمسة وأطعتك، يخاطب بها إيليس، وعجمل الأبيات التالية 10 م

وُ٢١ استمرارا لصورة إبليس مع الشاعر عبر طريق الرحلة يتحرك أمامه وخلقه وعن يمينه وعن شماله. وصورة إبليس هنا مستمدة من ناحيتين: الأولى تتمثل في الأساطير العربية السائدة حول استمداد الشعراء الوحى من شياطين الشعر أو الجن، والثانية تتمثل في القرآن الكريم عن الحركة الجسدة للشيطان وهو يوسوس للناس. وقد مجم الشاعر في تمشيل كيفية إغراء الشيطان عبر حركته السريعة المتنقلة الدالبة من كل الجهات وهو يقود ناقة الشاعر . وفي هذه الصورة نلحظ أن الأفعال في صيغة المضارع تهيمن على الأبيات: «يوضع، يظل، يمنيني، يكون، يبشرني، لن أموت، سيخلدني، وترد هذه الأفعال كلها ما عنا 3 لن أموت، وضمير الفاعل فيها يعود إلى إبليس. وصيغة المضارع ترتبط بالآنية والتجدد، ومن هنا تبدير هذه الأفعال في السياق تصور سرعة حركة الشيطان وإيحاءاته وكيف يبرع بالإغراء. من الواضح في الصورة أن ثمة استيحاء للآية الآتينهم من بين أيديهم ومن خلقهم... و a لأمنينهم» و a ما يعدهم الشيطان إلا غروراه.

ربما بنت الرحلة هنا تشير مجازا إلى رحلة العمر، لكن أيضا من الواضح أنها تستمد صورة الجن من المأفورات المربية حول علاقة الجن بالشمراء خاصة في الصحراء، وكونهم هم من يوحون للشعراء أجمل قصائدهم، ومن هنا يألمي وصف إيليس بأنه و أبو الجن » .

فى الأبيات ٢٢ - ٣٠ ترد ثلاث إنسارات إلى قبصص وردت فى القرائ، هى قصة خرق فرعوث، وناقة أهل الحجر، وخروج آدم من الجنة . ويربط الشاعر كبلا منها بإغراءات إيليس، وتكوصه عن مساعدة من أوقع يهم، ويمكن ملاحظة أنه لم يرد فى القرآن ربط مباشر بين فرعون وإيليس، ولا بين أهل الحجر وإيليس، ولكن الشاعر يعتمد على فكرة المداء التى يحملها إيليس للبشر عموماً .

وترد القصص الثلاث في مجال الرد على إغراء إيلس للشاعر بمنحه الخلود والجنة في البيت ٢ : ٤ يسترني أن أن أموت وأنه سيخلدني ... ٤ . ويحمل البيت ٢٧ ودا ساخرا على إغراء إيليس هذا: ٤ هلا أخييك أخرجت يعينك من خضر البحور طوام؟ . فالشاعر يقيم علاقة ود حميم بين

إبليس وفرعون عبر صيغة التصغير 3 أخيك 8 ، ولكن صيغة التصغير هذا يبدو إبليس في التصغير هنا تجمل الميس في التصغير هنا تجمل المؤلفة والمؤلفة عند المؤلفة
۲۳ ـ رميت به في اليم لما رأيته

كسفسرقسة طودى يذبل وشسمسام

۲٤ فلما تلاقی فوقه الموج طامیا
 نکصت ولم مخمستال له بمرام

وتبدو صورة انفلاق البحر وكذلك عودة المرح مأخوذة من الأميات ٧٧-٣٥ قصة القرآن في هذه القصة. ويسرد في الأميات ٧٧-٣٥ قصة إغراء الشيطان لأهل الحجر بمقر الناقة. ويبدؤها بصيغة استفهام تقريرى : «اللم تأت أهل الحجر... فقلت اعقروا هذى اللقوح... ويبدو تصوير حال الرفاء التي كان ينهم بها أهل الحجرة والحجر أهله بأنعم عيش في بيوت رخام، فه امتثالها لإغراء إياس. ويحود لخطاب إياس ويذكره بغلوه

٢٧_ فلما أناخوها تبرأت منهم

وكنت تكوصياً عند كل ذمسام

ومع أن صدورة الناقبة مأخدوذة من القبرآك، لكن لفظ «لقوح» واتنيخوها، مخمل سمة بداوة.

وتبدو في قصة آدم وخروجه من الجنة تصوير سعادة آدم وزوجمه في الجنة، وخطاب إبليس على أنه المسؤول عسما حدث و أدم قد أخرجته وهو ساكن وزوجته... وأقسمت يا إبليس أنك ناصح له ولها... ، فكانت النتيجة أن صارا في البلس:

٣٠ فظلا يخيطان الوراق عليهما
 بأينيهما من أكل شرطعمام

وصورة أدم وحواء يستعملان ورق الشجر ليسترا جسديهما مأخوذة من القرآن، ولكن لفظةالوراق، يبدو غريا.

وفى البيت٣١ تجد خطاب الشاعر لإبليس يستمر مع إشارة يجمل شروره نحو أجيال من البشر:

٣٩ ـ فكم من قرون قد أطاعوك، أصبحوا أحساديث، كسانوا في ظلال غسمسام

تبدو الفكرة المهيمة هنا هى براءة البشر وسعادتهم لولا إغراء إيليس لهم ووعوده لهم ثم تخليه عنهم، وكل الأمثلة يبدو البشر فيها في معادة بالغة ولكن يأتى إيليس فيحول السعادة إلى شقاء، ولا بيدو البشر هنا يحملون جانبا من الشر ولكن يبدو الشيطان هو السبب في كل هلا، فالأبيات لا تقمل هؤلاء البشر وزر طاعتهم لإبليس وإنما تجملهم ضحايا

وتجد في البيت الجملتين: قد أطاعوك و اكانوا في المخلف و المحام تردان وصف الكلمة وقروده، ورغم أن كلا الشعلين و كانه و أصبح عص الأفعال التاقمة فرضهما الشعلين و كانه تفيد حدوث الشيخ في رض سابق ووأصبح فقيد التحول، والشاعر في البيت لم يرتبهما الترتب الذي تقضيه لالالتهما، وإنما ورد القمار والبحملة المتقضيه لالالتهما، وإنما ورد القمار والبحملة المتقضية به أولا وهو يهيد الحالة المتفسرة، ثم وردت السابقة قبل أن يتحولوا عنها فيصبحوا أحاديث، ويدو في اللجملة الركوز الثام؛ فلم يرد فيها أي حرف عظم مع ورود بلاتهال كلالة أنمال كلها تعود إلى فاعل واحد، والشقدير الرمني للاحة أنمال كلها تعود إلى فاعل واحد، والشقدير الزمني في للجملة (هناك أجيال بعد أجيال كنوا يعيشون ناعمين في المجمع المراجع أما فأطلاع غمام فأطلاع أما، أما أما أما أما أسلاح المتحدد المتحدد المتحدد المتحدد المحدد أحمال كانوا يعيشون ناعمين في المهدد أن حل

فى البيت ٣٢ يدو الشاعر يمان تمرده على إيليس، ويأتى البيس، ويأتى البيس، ويأتى البيس، ويأتى البيس، ويأتى ١٠ كانه خلاصة ما استقاء من سرده القصص السابقة (من ٣١ ـ ٣١). ويرد الفحلان المضارعان، وابتنى ايقتادني، في سياق نفى يشير إلى تمرد الشاعر على إيليس، والشاعر في هذا البيت لا يستحمل والذي، التي يقترض أن تهما بين والمرعد الموصفية التي تليه وأبتنى، لتكون وما كنت بالم والذي، البتنى، لتكون وما كنت بالم والذي، أبتنى،

وكان يمكن أن يكون ذا دلالة أن يربط للرم بين مخالفة المألوف من القراعد هنا وكون هذا البيت يحمل إعلان تمره على إيليس. لكن هذا لا يستقيم؛ فالقصيلة كلها مخمل الكثير من الخالفات اللغوية.

تجد البيتين ٣٣ و ٣٤ الذين سبقت الإشارة إلى كونهما يرتبطان بوحدة نحوية، يبدأ أولهما بفعل يشير إلى المستقبل ٥ سأجويك، :

٣٤ ـ سأجزيك من سوءات ما كنت سقتني إليسه جسروحساً فسيك ذات كسلام

ويبدو القسل هنا وسأجزيك وهو يتوصد الشيطان بالمقربة كأنه مقابل تماماً للفصل وأطعتك يا إيليس، الذي يبدأ به البيت ١٥ / غيو بيمائله في كونه يحمل ضمير الفاطل المتكلم وضمير الخاطب المفصول به ، ويخالفه في الدلالة (طاعة/وعيد) وفي الزين وماضي/مستقبل، والشاعر هنا لا يبكتفي بمجرد الثمرد على إيليس، لكتما يتخذخطوة أخرى يبكت فيها في موقف القادر علي عقاب إيليس، وهذا المقاب يبدو فيها في موقف القادر علي عقاب إيليس، وهذا المقاب سيكون عبر هجاك له . وفي البيت ٣٣ يشير إلى قرة ها المقاب ذلك أن الشيطان سيهير هذا الهجاء أثناء وجوده في النار في اليوم الآخريتاقي العالب:

تمسيسرها في النار، والنار تاشقي عليك بزقسسوم لهسسا وضسرام

ومن المحتمل أن تكون (أيمير) بمعنى أن الملاً يميرونه بها آتذاك يوم الحساب، ومن المحتمل أن (تمير) هنا بمعنى أنه سيدرك مدى عيار قوة هذا الهجاء أتذاك، وأيا كان المعنى هنا: قطل الصورة تغيير إلى قدرة الشاعر على الانتقام لنفسه من إيليس من جانب، وقفل من جانب آخر شمل إجهاب الشاعر بقوة هجاله، وأن إيليس نفسه على ثرم سيالم من هلا . اللهجاء . ويسدو صحورة النار (حجهم) هنا: دوالنار للتسقى عليك، مقابلة لصورة المار في البيت ١٣ الذي يود لتصوير غرق فرعود قالما تلافي فوقه للرج طاميا، ووقفل صورة النار في البيت تبعث صورة النار في المنار في النار في البيت تبعث صورة النار في المنار في النار في البيت تبعث صورة النار في المنار في النار في ا

بعد ذلك، تجد البيتين ٢٥، ٣١ يشيران إلى إبليس وابته. وتبدو غربية هذه الإشارة إلى ابن إيارس، ومن اغتمل أن يكون ابن إبليس هنا يشير إلى الجن الذين سبقت الإشارة إليهم على أقهم أبناء إبليس في البيت ١٩:

ألا طالما مسا قسد بت يوضع ناقستي

أبو الجن إبليس بغمميمسر محطام

ومع أن البيت بالغ الغموض وتعقيد التركيب فيه يجعله يحتصل مسعاتي صدة ... (مشلا 8 كل غلام لإيليس وابنه؟ أم هو كل غلام فلناس؟ ووجود ضسمير الجماعة في فلهم» لا يرفع احتصال أن يكون يمود لإيليس وابنه)، ففي الأساليب العربية يرد مثل هذا. وبوحي البيت أن الإنتازة تتضمن الإلهام الشمرى الذي يرتبط في الأساطير المربية القديمة بالشيطان أو الجن أو علاقتهم بالشعراء؛ تجد في البيت السادس والثلاثين بيدو الشيطان وابنه هما من متح الشاعر قوة الهجاه.

والعسورة التى تبرز فى الشطر الأول عسمل سسمة من سمات التلقى الحميي سمات التلقى الحميي المبادر (النفث) أو سمة من سمات التلقى الحميي المباشر وهما تقالا في فى من فَحْرَبهماه، وهنا تبدو شنة القرب الحسي بين إلميس والشاعر، وهذا المهجاء الذي يسقيه إلياس للشاعر، لا تبدير فيها إنكاره التنم عليه خاصة بعد أن أطن الشاعج عاهنا توبته، ولكنه يبدو كأنما هو لقاء الشر بالشر، وهلى النابح الماوان على الأخرين، ولكنه يحمل المجاء لا يظهر على أنه عداوان على الآخرين، ولكنه يحمل المقابا للمهجاء لا الشديد في المعدوان على الآخرين، ولكنه يحمل المقاب

واستعمال الشاعر كلمتى والنابع، ووالعاوى، مشيرا بهما إلى خصومه في نهاية القصيدة _ وهاتان الكلمتان مصدرهما معجم الهجاء _ إنما يكشف أن الشاعر مازال يجد سعادة أو للة فئ ترداد ألفاظ الهجاء في قصيدته. كما تكشف المبارة وأشد لجامى، أو وأشد رجام، التي تتوقف عندما القصيدة أن إيليس يظل يتماثل بصورة تستير الإعجاب مادام هو من نفث في الشاعر هذه القوة في الهجاء.

خاتمة:

من التحليل السابق لبنية القصيدة التحوية الدلالية، نلاحظ مايلي: `

أولا: شيوع الفعل الماضى، وبيدو متألفا مع كون ألهل الحديث يدور عن الشاعر فى ما مضى من أيامه، وكذلك كون القصص تدور حول ما حدث لأم فى الماضى.

وعندما يأتى الفعل المضارع غجده غالبا يرد فى تنايا جمل جزئية كأن يكون عبرا الفعل ناقص ماض مثل وفأصبحت أسعى... فى البيت ٨، و و «ماكان يعطى...» فى البيت ١٤ ووفظلا يخيطان..» فى البيت. ٣٠؛ أو يرد مقترنا بـولم، التى تفيد حدوثه فى زمن ماض مثل دولم أتته..» فى البيت ١٠، ولم يختل فى البيت ٢٤ حيث يبدو هنا هيمنة الزمن الماضى.

أو يأتى المضارع جزءا من جملة تفيد الحال، مثل: وفأصبحت أمعى في فكاك قلادة ... أحافر..، في البيت ٩.

استثناء من هذا، نجد في البيت ٣٤ الفعل المضارع استثناء من هذا، وليسية وليست جزئية. وسأجزيك، فملا رئيسيا في جملة ويسان البيت هذا البيت هو البيت الذي يعلن فيه الشاعر نيته في معاقبة إليس في المستقبل، وتبدو هنا مخالفة الشائع في القصيدة من هيمنة المأضي في الجمل الرئيسية ترتبط بتحول الشاهر نحو موقف القوة، فهو هنا يجابه إبلس بالتهديد.

ثانيا: شيوع الجمل الطويلة التي قد تشمل بيتين مثل (١١) و (١٩ و (١٩) و (١٩) . و (١٩ و (١٩) . و (١٩ و (١٩) . و (١٩ و (١٩ و الله عنه الجمل بكونها لاتكتمل في بيت واحد وأحياتا لا تكتمل في بيتين. ومع أن عددا من البلاغيين والنقاد القلداء يسمّى هذا التضمين (وهو علم انتهاء المبارة المبارة البيت ويوب القميلة، غير أن عددا من المهارة البيت كثير من القصائد المربية القديمة في اعتمادها على هذا الذي يسمع المبارئون التضمين وبالنبية إلى القصيدة الحالية، سواء كان التضمين عيا كما رأة القلد القداء أو لم يكن، فهو ظاهرة مهيمنة عليها . وهذه الجمل الطويلة التي تستغرق أكثر من بيت تتناسب وكون القصيدة ذات موضوع واحد مطود ومتلاحم، إذ يأتي عبرها تسلسل الفكرة في أكثر من بيت.

ثالثا: انتشار ضمير المتكلم المفرد في معظم أجزاء القصيدة، وانتشار ضمير المتكلم المفرد في القصيدة لا يعني

بأية حال تلاشى الضمائر الأخرى، ولكنه يعنى أنه يرد أكثر بكثير مما ترد الضمائر الأخرى.

وهنا بمكن استثناء الأيبات من ٢٧ إلى ٣٦ وصدهما عشرة؛ حيث لا يظهر ضمير المتكلم فيها غير مرة وحيدة في مطلمها وفقلت، وهذه الأيبات عجوى القصص ويتراوح الضمير فيها بين اظاطب والفائب، ومضير الفائب بمود هنا إلى من غور بهم إيليس مع استثناء البيت ٢٢ الذي يمود ضمير الفائب فيه - في ولك - إلى إيليس والشاعر يسرد حوارة معه أما ضمير اظاطب فيمود غالبا إلى إيليس يخاطب المناعر مع استثناء البيت ٢٢ عديث يعود ضمير الغاطب إلى المناعر مع استثناء البيت ٢٢ عديث يعود ضمير الغاطب إلى المناعر على استثناء بيناطبهم.

التشار ضمير المتكلم المفرد يظهر فيه هيمنة الذات الدائمة، أو انشغال الشاعر _ أو الشخصية المتحدثة في القصيدة _ بذائه، مثل: «إذا شقت، ألم ترني عاهدت، ألم ترني، فأصبحت أسعى، أحاذر أن أدعى... إلغ، وتبدو الذات طاغة في القصيدة.

ولانجد استثناء لهذا غير بيت وحيد هو ألبيت ١٤٤ عيث يتحدث الشاعر عن نفسه بصيغة الفائب. ويبدو البيت يحمل إمارة تغيير، إذ يملن الشاعر توبته عن هجاء الناس. وتجده يستعمل أيضا في بيت وحيد لفظ النفس وهو يشير إلى حديثه عن نفسه:

١٨ _ حلفت حلى نفسى لأجتهدنها

على حبالها من صبحة ومسقمام

ويبدو البيت هنا أيضاً موضع تغيير فهنا حيث يريد أرغام نفسه على ما التخذه من قرار، ومن ثم يأتى (ضمير المتكلم المفرد فاعلا فى الفعلين «حلفت» والأجتهدنها» ومضافة إليه النفس فى «نفسي»)، ويأتى ضمير الغائب للإشارة إلى النفس «لاجتهدنها» حيث تبدو النفس كيانا مختلفا عن الذات ، وتبدو هنا ثنائية بين الشاعر (أو الذات المتحدثة فى المتصيدة) وبين النفس، هذه الثنائية تلمح إلى الصراع مع الراحة اللهاس وتوجى عبر السياق بأمل القدرة على إحضاع النفس إرادة اللهات.

وانتشار ضمير التكلم للقرد فى القصيدة يحمل التجانس الداخلى مع النفس، ويحمل التركيز على الذات، لكن هنا حين تبدو هذه الثنائية بين الشاعر والنفس فى هذا البيت يبدو ما يلمح إلى الصراع الذى جد فى حية الشاعر.

رابعا: انتشار تكراز اللفظ بدلا من استممال الضمهر، فهناك والم تأت أهل الحجر والحجر أهله... و دهيرها في النار والنار تلتقي.. وأن ابن إلياس وإياس ألبناء وكان يمكن القرل قياسا على المألوف في اللغة (ألم تأت أهل الحجر وهم..) و(تمهرها في النار وهي تلتقي...) و(أن إيلاس وابنه ألبنا..) . نلحظ أن التكرار هنا يحمث في تشكيل المسورة فعمورة النار حيث يلقي إلياس العلب، وصورة أهل الحجر وهم في حالهم السميدة، وصورة إلياس وهو يغذى الشعراء بعقاب الناس، إذا أعلنا أن وكل غلام لهمه يقصد بها أن الشعراء يتمون في الشيطان في مقدرة البارة.

وتبسدو التبيخوها، التاخوها، وهي لتكرر في ٢٧،٢٦ تخمل صورة ماحدث لأهل الحجر وهم يعقرون الناقة.

وتكرار بعض ألفاظ مثل دهاجتنى / هاجنا دفى البيتين ٢ د ٢ يحـمل ثروة الداخل الحـراينة على فـقـدان الأشـيـاء الجميلة. وتكرار دغيره فى البيت ٣ يؤكد هذا الفقدان الذى يستدعى الحون، وهذا فى عدد من الأبيات.

تكرار صبيفة (ألم + فعل+ فاعل+ مفحول به) وألم ترزى، وألم ترزى، وألم تأت أهل الحجرة ٣ مرات في مطلع الأبيات ٢٤، ٢٥، ٢٥ وهي استفهام تقريري يقتضى الإجابة يبلى، تبدو تربط يبنها صلة الخناطب بالشاعر حيث يبدو الخناطب شاهدا على ماحدث في البيتين ٤٤، ٢. أما في وألم تأت، فتبدو عكس هذا تربط المخاطب _ وهو هنا إبليس _ بكون الشاعر يعرف ماصنده.

عامسا: ويلحظ المرء في القصيدة انتشار الحذف أو القصل، وذلك مثل ماجاء في البيت الثالث وغير ثلاث للرماد رئام، فهنا حلف للموصوف، وهنا فصل بين الصفة والموصوف = (غير ثلاث.... رئام للرماد). وفي البيت الرابع

وإننى لبين رتاج قائم ومقامه فصل بين المبتدأ والخبر = (رإننى قائم بين رتاج ومقام). وفى البيت ١٣ (لدم النحى - كان لقومه، عشية غب البيع - نحى حمام)، يدو كثير من التقديم والتأخير، والفصل بين المبتدأ والخبر (كان نحى حماء مع النحى لقومه، عشية غب البيع). هذا المفصل وإن كان يجيزه التحويون ولا يونه من المخالفات، يظل لبس هو يعانيها الشاع لحدوث التغيير الضخع عنده.

سادسا؛ مع أنه يبدر واضحا أن الشاعر لم يهتم كثيرا بالتوازن بين الجمل أو التقابل، لكن التوازن يظهر قلبلا في القصيدة في علل (١) وهاجتني ديار محيلة ومربط أفلاء أمام خيام و (٣) ولم يتن.. فير أثلم خاشع، وغير ثلاث للرامد رئام، يمكن ملاحظة أن هذا التوازن يحدث في المقدمة وأنه يبحث نوعا من للوسيقي الهادئة المرتبطة بحزث المقدمة

وحین یظهر نی البیت (۱۰) «أحاطت خطبتی وراتی، ودقت للدهور عظامی، و (۱۵) هاما انتسهی شسیسبی وتم تمامی، بیدو هذا فی سیاق حزین بشیر لمضی العمر.

سابعًا: في هذه القصيدة، عند استثناء المقدمة والأبيات التي مختوى القصص ٢٣ - ٣١، تبدو الأفكار لا تتجه المجاها مطرها، ولكنها تتسم بالتلبلب والتناخل رغم ترابط الفقرات التركيبي، مثلا الإشارة إلى إجبار التفس وقسرها ترد في ٢١، ١٨ ، ١٥، ولإشارة إلى إجبار التفس وقسرها ترد في الأبيات ٨، ١٨، والإشارة إلى العربة ترد في الأبيات ٤، ١٥ ولا غ، والإشارة إلى قوة الهجاء ترد في الأبيات ٤، ١٧ ولرد في اشطر الثاني من البيت ١٤، ١٣٠.

ومن الراضح أن القصيدة المائية لا يترقع منها الإنسان الجاها منطقيا محددا، فالقصيدة تتمامل مع عالم الشاعر الجاها منطقيا محددا، فالقصيدة تتمامل مع عالم الشاخلي وليس مع عالم المنطق، وعالم الإنسان الداخلي يحوى الكثير من المجالب والكثير من المتلقسات. هم ذلك، فمن الأخياء الواضحة في القصيدة التذبلب الذي يظهر بين فكرين أساسيتين أو شعورين متقابلين: أحدهما حب الهجاء والمتعتزا بالمقدرة عليه والتفوق فيه، والثاني الرغبة في الانجاء ووالتقوى.

توسى القصيدة بأن هناك صراعا مع النفس، ولكن هذا الصراع لا يبدو معلنا أو ظاهرا كما سبقت الإشارة إلى ذلك. وصورة إياس تتجسد بديلا للصراع مع النفس ليظهر أن إياس هو المسؤول عن إلم الهجاء الذي قام به الشاعر في الماشى، لأن هذا حدث بإغرائه. وفي الوقت ذاته لتظهر مدى قوة هذا الهجاء فهو لا يمكن أن يصدر إلا عن قوى خارقة.

من هناء يبدو الشاعر (أو الذات المتحدثة في القصيدة) يسوده التوازن الداخلي حين يمان تمرده على الشيطان بدلا من تمرده على نفسه، وحين تظهر في القصيدة سمات الإعجاب بقوة هذا الهجاء وليس الاشمئزاز والنفور منه.

و في سرد القصص الثلاث في الأبيات من ٣٠ ـ ٣٠ تبدو الرؤية أن الإنسان كان بخير لولا تدخل إيليس. ومع أن القرآن الكريم لم يرد فيه تدخل إيليس المباشر إلا في قصة آمم وحواء، لكن الشاعر هنا يجعل لإبليس دورا مباشرا في كل قصة منها.

يبدو هنا تماطف مع كل خطايا الإنسان التي تخملها القرون السابقة، فالا نرى غير إيليس سببا فيها؟ أتبدو في القصيدة رؤية الشاعر ـ أو الذات المتحدلة في القصيدة ـ وكأنما هي تعلن براءة الإنسان من الشر.

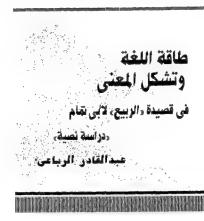
أم تأتى صورة إبليس في إغرائه الأم وإيقاعها فى الشر وانقلاب سمادتها إلى شقاء صورة بالغة البساطة تبدو ممادلا موضوعيا للذات المتحدثة فى القصيدة؛ إذ تسقط وزر الخطالما على إبليس؟

فى الوقت ذاته، حين نجد فى الأبيات الأخويرة هجاء إليس بالصورة التى سبقت الإشارة إليها، لا يبدو الشاعر – أو اللات المتحدثة فى القصيدة – مكتفيا بإعلان التمرد على إليس، لكنما هو يرى نفسه ذلك الإنسان القادر على إزال المقلب بإبايس عن طريق الهجاء الذى أرضمه إياه إبايس، يبدو الشاعر هنا باحثا عن الانتصارة فموهبة الهجاء الشيغائية لديه لن تخمد، فخمودها يوازى خموده هو، لكنها ستتجه نحو إيايس، وسيكون الشاعر أول بشر استطاع أن ينزل

الموابش

- أود أن أشكر الإسلين: فاطمة الأمين جمعة لقرابتها الجانب النحوى في هله المثالة، وفاطمة شداد لقرابتها مسودة هذه المثالة في صورتها الأولى، وقد أثنت من ملاحظاتهما.
- (۱) هذه الفسينة في ديوان الفرودي، خ: عبدلله الصاوري، (القامرة ١٩٣٦/١٣٥٤) ص ٧٦٩ ـ ١٧٧، وأيضا ط (بيروت: دار صادر ـ بيروت ١٩٣٦/١٣٨٥)
 ٢١ ٢١٣_ ٢١٥.
- (۲) راجع مثلا: مقدمة القصيدة في الدولانا والشريف الرئضي، أصالي الشريف للرتضي غ : محمد أبو الفضل إيراميم (بيروت: دار الكتاب العربي ١٩٦٧/ راجع مثلاً). ومختار الأطاقي في الأخيار والتهائي، اختيار محمد بن مكرم بن منظور، غ : بتدائيزي أحمد (الفامرة: الدار الممية الشألف والترجمة، ١٩٦٨ / ١٩٦٢م ١٩٦٢م ١٩٦٣م). ١٩٦٨م ١٩٣٨م ١٩٣٨م.
- (٣) انظر شوقى ضيف في كتابه: أقصص الإسلامي، ط ٢ (القاهرة: دار المارف، د. تاريخ القدمة ١٩٦٣) مي ٧٧٤. وشاكر القحام، الفرزهق، دهدق، دار الفكر، ١٩٧٧) مي ٧٧، من ٣٤٤. وانظر أيضا محمد بن حسن الزير، الحياة والحوث في الشعر الأموى ط ١ (الرياض: دار أمية، ١٩٤١/ ١٩٩٨) مي ٥٩٥.
- (2) شاكر الفحاء الفرزهق، ص ۱۹۱، ص ۷۲.
 (۵) خابل شرف النين الفرزهق بين الله وايلس (بيروت: طر ومكبة الهلال، ۱۹۸۲) ص. ص ۱۹۸ ـ ۱۷۳. لم يشير إلى آراء حول القصينة يصفها أنها آراء
- الأكاديميين حول القصيدة دون أن بيين أصحابها، ولايدو فيها مايشيف جديدا إلى الدراسات السابقة ١٧٤ .. ١٧٦. (٦) السابق، من ١٧٧.
- (٧) هناك كثير من كتب النابيخ الفديم والسير يتضمن مثل هذه الأساطير والإضارات، إلى جنب بعض كتب الأمي، واجم مثلا: أبو زيد الفرشي، جمهوة أشعار المهادي ١٨٤٠ مناه مناه المناسبة المناسب
 - (٨) طيقات فحول الشعراء، ١٦،٨،٤/١
- (٩) انظر على سيل التاق تصيدة بأبد شراء «فقول سليمي لموايها أي فابة يفا مؤقة في أن قيبة القعر والقعراء، فل أحمد محمد شاكر (القابرة، طل الدام 1973 من ١٩٣٠). قد كر يرسف عليك في كتابه «العمراك على القعر إقلاملي (١٤٥٥) من ١٩٥٥ من ١٩٥٥ من ١٩٥٥ من ١٩٥٨ من ١٩٥٥ من ١٩٥٨ من ١٩٥٥ من ١٩٥٨ من ١٩٥٨ من ١٩٥٨ من ١٩٥٨ من ١٩٥٨ من ١٩٥٨ من المنظم المناطقة المن
- (۱۰) جمهرة أشعار العرب ، ١٦٥/١ ــــ ١٨٤. (١١) انظر: إيراهيم مرسى سنجلاري، الغول في العواث العربي اللغاج، أيماث اليرموك، سلسلة الآماب واللغربات، مج ٦ المند الأولى ١٩٨٨/١٤٠٨ من ٢٥ ــــ
- ٨٥. (١٣) سروان ينكي مينكيفتن في كتابها الصم الحوالد تتكلم! الشعر الجاهلي وشعرية الشعائر. وإذ كانت الزارية التي احتملها مينكيفتش في الكتابة عن هابئ
- القصينين جامت في مجال مقارنة تأبط فرزا بأوصي. Sezanne Pinckney Steikevych in The Mute Immortals Speak / Pre - Labanic poetry and the Peetlen of Ritual (Cornell University Preas: Bhaca and London, 1993) pp96 - 99
- (۱۲) وما أنسنه هنا هو مثل مريات اين دريا، وطل ما هو موجود في جمهوة أفعار العرب، خلا ص١٦٥ ~ ١٨٦ ، وطل أنفسمى القديم الذي يرى عن العرب، وحل الملاحم الشمية وطل ألف ليلة وليلة، وكل منا ترد القصمى وترد في تناباها أشار.
- (١٤) حول رسالة الفطران، والدواهع وطفر إلى المساعد على المساعد المجمد المجمد المساعد والمساعد والمساعد على المسمى في رسالة الفطراناة الأي المساعد ا
- (۱۵) أبر نواس، فيوان أبي نواس، غ: أحمد عبنائبيد الغزالي (يروت: دار الكتاب الدري ١٥٥٣ تاريخ للقامة) ٧٨ (١١٤٠ / ٢٢٤ ، ٢٢٣ ، وصفى الفين الحل، ديوان على اللين اخلي، (يروت: دار صادر — داريروت: دار عراق ١٩٦٢ ، ٢٦٧ .
- (١٦) حول الصريع، واجع تفامة بن جستر حيث يقول، وقول الصول الجينين من الشعراء القنماء والطنفين بوخود ذلك ولا يكانون بعداون عنه وربما صرعوا أيبانا أكس من القميسته، ومن المصراء من ربعاً أنقيل التصميم في البيت الأول الحق به غني بعض الأبيات من القميستة فينا بعد، الطرز القد المعر قاء بونياء كل والمتداد على المستدان المحمدة الما القدام، 1901 من محمد محمى الدين عبد المحمدة طلا القدام، الكتبة المجاهاة، 1904 من المستدان عالم المستدان المستدان المحمدة في محمد محمى الدين عبد المحمدة طلا القدام، الكتبة المجاهاة،
- (۱۷) وقد أدار ابن رشق إلى هذا فى قول دوكان الفرزدل قليلا مايصرع أو يلقى بالا الشعرة وطنه المبارة ترمن إلى اتفاده الفرزدق فى هذه الشاحة، العملة من ۱۷۰. (۱۸) واجمع خلار البيت دهما نشا فى لميّ من فمريهمما...، عند ابن جبى، الخصائص، غ: محمد المجار طار (بيروت: د. ن. د. ت. ۲ / من ۱۷۰، والبيت دعلى حالة لا أشتم الشعر مسلمانه عند أبى جعفر الدعاس، كتاب شرح أبيات صيبويه، غ: زهير غازي زاهد (النجف: عليمة الغرى، ۱۷۷، ص ۱۳۲،
- (١٩) عن هذا المرضوع حول ملاحظات اللغويين والتحويين على شعر الفيزوق؛ وأجع ابن سلام الجمحي، الطبقات ٣٦٤/١ ؛ وراجع ما كتبه شاكر الفحام، المرجع السابق ٣٤٧ يـ ٨، ٥٥ ك.

- (۲۰) الطبقات، ۱۹۲/۱ و الشعر والشعراء ، ج ١ ص ٨٩.
- (۲۱) شوقی ضيف التطور والتجديد في الشعر الأموى (القاهرة، دار المعارف ١٩٦٥) ص٢١٧.
- (٢٢) سعاد المانع. العبرورة الشعرية من وجهة نظر التقاد والبلاغيين العرب، رسالة دكتوراه ١٩٨٦م.
- Suand A. al Mana, Poetic Necessity From the Perspective of the Medieval Arab Critics and Rhetoricians, (A dessentation for Ph. D., Unive. of Michigan 1986) p. 241.
- (٢٣) ويمكن ملاحظة أن الجملة الحالية دولتنى لبن رناج قائم ومقامه غمل نوعا من الطاقمة للتركيب النحوى السلس الذى يفشرش فيه أن يكون الاسم والعهر متصلمين (وإننى تلقه) وأن يكون المعلوف والمعلوف علم متواليين (بين رناج ومقام) لا يفصل بينهما شع لا علاقة له بهما.
- (۲۶) يمد بعض أنسين أنسين لما تم مثل هذه السياقات طرقا بصدا بمحديم حرفا بهطاني عليها ذاك التطبقية، ولكن مايسند ها هو أنها تقتضى وقرع فعلين يزتب أحدهما على الأخر، يقول أرماني: «إن يقع بملحدا المدي ارتوع مرفع على والله على الموادية ولا توكيد المساح أحدهما على الأخر، يقول أرماني: «إن يقول بالموادية الموادية الم
- (70) ابن رشير، العملة، ج ٢ ص ٢٧٣. (٣١) تجمير اللاحظة أن معرفر طرحيلي أشار إلى مقدمات الصائد الشهب والمساب عند الدرزدق، وذكر أنها تبدو عنده مستقلة عن موضوع النسهب، وأنها قصهرة جفا
- ليها طبل ومنى فى اتخذار الديب وتولى الشباب، لكنه لم يشر إلى هامه القصياد. Saud Dakhil al - Ruhall, Old Age und Youth in Early Arzbic Poetry (A Dissertation at for ph. D (N S S: Unive of Mithigan) 1986, PP. 63, 64, 65, 66, 67
- (۲۷) استمار الشاهر هذا التصبر في مقدمة قصيدتين أشمين واؤة شت خالق من العاج قاصيف وافرشت لمت بني زيية صادقا، اللمهوان، ط بيروت ، ج.ا حر١٥٣٠ ٢٧٠ سر٢ ٢٨٠/ لكن الأمر هنا يبدو طبيعيا أن يحدثنا من تشريه أن يستمنع بالغناء وقد بناء، أر أن يضعر بقدرته على لوم وبني زيباته فوشاه.
- (۲۸) يذكر حسن عطوات أن الدرود لم يعن بمقدمات مصوما ووإنما كان يلم بها إللما سرما ثم يقفز عنها أسرعاً قبل أن يُونيها حقهاء ، **مقدمة القصيدة العربية في** العصر الأموي (القامرة، دار للمارك، د. ت) ص ٣٠.
- (۲۹) ابن طباطيا عَبار الشمَّرَ عَ: عبدُ الديرَ الله خالياش: دار الدلوء ١٤٠٥ هـ/ ١٩٨٥) ص ص ١٨٤ ــ ١٨٧ ، وابن تتبية، الشعر والشعراء ص ص ٤٧ ـــ ٧٠.
- (٣٠) من النواسات للتميزة التي ناتشت موضوع الانتقال الفجائي عند الشعراء القدماء، دواسة حياة جاسم محمد، في كتابها وحمدة القيميدة في الشعر العربي حي تهاية العصر العباسي ط٢ (الرياض، دار المارم، ١٩٥٦/ ١٩٥٣م ع ٢٤٤.
 - (٣١) على سبيل المثال انظر أبر يكر الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، خ، عبدالسلام هاررن ط٢ (القاهرة، دار المدارف، ١٩٦٩م) ص١٦



تمهید نظری:

يتجه الخطاب التقدى في أيامنا الحاضرة إلى النص بصفته عالماً شمولياً لأبعاد فردية وجماعية، جزئية وكلية، تراثية وعصرية، محلية وعالمية، فالنص .. في هذا الوحي .. حياة جامعة ولكتها فرياة التنظيم إلا تدوب فيها الذات بالكرن، متجارزة في نزوعها الماطفي والفكرى أطر الحياة والمستقبل، فقة الواقع والحماء، لفة الهجر والشوق. في النص تلتقي الأطراب المتصالحة والمتافرة متوامنة الحضور، مشركة والاختلاف، ذلك لأن النص .. كما قال بارت Berthes. لسيج مقتطفات مرموم من مراكز تقافية في معطودة (1).

لكن النص .. بالمفهوم السابق .. يظل هاماً مطلقاً في تكوينه وسماته وقسماته. فإذا ما أردنا أن نسلك مساراً نوعياً في الخطاب النقدى، علينا أن نعتمد التمايز النوعي الخاص في النصوص 4 أي على كل خطاب نقدى أن يعد وسائله و قسم اللغة العربية وأدابها جامعة الهموك، إيد ... الأردن.

العلمية المناسبة السرعية النص الذي يعماره، فخطاب الشر ـ مثلاً ـ غير خطاب الشعر؛ لأن للنثر لغة غيرها لغة الشعر؛ فالأولى إشارية عقلية والثانية ليحائبة قلبية (٢٠). ولما كان الشعر همنا هنا، فإننا تتوقف قليلا هند لفته الخاصة التي ستتحدد على ضوئها طريقة قراءتنا الألية لقصيدة أبي تمام.

تمددت الصطلحات التي أطلقت على لفة الشمر قياساً بلنة الحقيقة فقرل: هي لفة الانحراف، أو لغة النيف، أو لغة الشجارز، أو لغة التوتر⁽⁷⁷⁾. ولمل المبارة التراثية الشهيرة: «أحسن الشعر أكفيه» (³³⁾ تجعلها لفة الكذب. إن الفاية التي غرك كل مذه المصطلحات للثيرة هي إظهار تعطى اللغة الشعرية الحدود المألوفة والمتادة في لفة الخطاب المباشر، أو لغة المنطق المحددة بقوالب صدادقة الدلالة على الحادث والواقع.

لغة الشعر لغة التصوير المكتف والخيال المتعقل الخلاق. إنها حركة تبدأ من السطح ثم تتسامي في الأعالي أو تفوص في الأعماق، هي العبور من الثبات إلى الحركة النصء

سأدون النص موزعاً على مقاطع ثلاثة متنوعة لكنها متألفة ومتحدة على تشكيل بنية للنص متكاملة. كما أبرز المراقف المتلفة في كل مقطع من خلال ترقيمه أبجلياً كمى يساعد ذلك على وعى بعض جوانب الدراسة:

أولاً: مقطع الشتاء

أ ـــ ١ ــ وقت حواشي الدهر فهي تمرمر

وغدا الشرى في حليمه يتكسسر

ب _ ٢ ـ نزلت مقدمة المصيف حميدة

وبد الشستساء جسديدة لا تكفسر

٣ _ لولا الذي غرس الششاء يكف

لاقى المصيف هشائماً لا تشمر

٤ _ كم ليلة آسى البلاد بنفسه

فسيسهسا ويوم وبله مستسعتجسر

جــــ هـ مطر يذوب الصنحنو مته وبعنده

صحو يكاد من الغضارة يمطر

٦ _ غيب شان فالأنواء غيث ظاهر

لك وجهه، والصحو غيث مضمر

د ٧٠٠ وندى إذا ادهنت يه لم الثسرى

خلت السبحماب أتاه وهو ممعملر

٨ .. أربيعنا في تسع عبشرة حبجة

حـــقــــا لهنك للربيع الأزهر

٩ _ ما كانت الأيام تسلب يهبحة

لو أن حسن الروض كمان يعمر

١٠ .. أولا ترى الأشياء إن هي غيرت

سمجت وحسن الأرض حين تغير

والتحول، ومن المحدود إلى اللامحدود، وهى الانطلاق من القيد إلى التحرر منه، لكنها تظل السبيل الأمثل لتأليف جمال متكامل العلاقات، متناغم الأصوات.

إن لغة بهذا التعقيد والشمول لتحتاج قارئاً قادراً على الدوافع وراء تشكل كلساتها، وخفايا أسرارها؛ قارئاً ينفذ إلى الدوافع وراء تشكل كلساتها وصدورها وإيقاعتها في نصوصها، ويستبطئ أيضاً أبماد مراميها وأهدافها فيها، ثم عنت القراءة الناجحة للشعر في عصرنا الحاضر مساوية، في محال إيداعها، للقهمة الفنية المتوخاة من الشعر ذاته. بل إن الجهد الذي تعلليه تلك القراءة الناجحة لا يقل بحال عن الجهد الميدل في إنتاج الشاعر لنصه. لقد ارتفعت قيمة القراءة هذه الرئامة حتى عدت قراءة النص إنتاجاً له، وعد القراءة هذه الأيام حتى عدت قراءة النص إنتاجاً له، وعد القراءة هذه الأيام حتى عدت قراءة النص إنتاجاً له، وعد نارئ النص سيفضل هذا الغهم منتجاً لا مستهلكاً (6).

أمام القارئ المنتج هذا مهمة صعبة هي الكشف عن المعنى المستور المتولد من علاقات النص رفاعلها داخل شبكة معنى المستور المتولد من علاقات النص رفاعلها داخل شبكة القصيدة لقرائها على اختلاف درجات حساسيتهم بهاه ٢٠٠٠. وقد كان ناقدنا القديم عبدالقاهر الهرجاني يسمى هذا المعلم الشمرى المحيق معمني المعنى ٢٠٠٤. لقد خدا هذا المسلح يتاقل في بيئات القد الأجدين منذ بدايات هذا الما المصلح وضع ريتشارد و أرجدن كتابهما الشهير (Meaning of مربطة به المسمئته المعنى الأشمري مربطة به يتكامل المسمئته المعنى الأشمل والأكمل والأجمل قبيه يتكامل المسمئته المعنى الأشمل الأكمل والأجمل قبيه يتكامل المشعرية المناهرة والمسمرة والقراءة للمتعركة. فالشعر يصوخ من المربا فعلا هو الشعر، والقراءة صعرخ من المقبل فعلا هو الشعر، والقراءة حيدة النص المنع المقارات أو الثقافات الواجة المتابية مع تنامي الأجيال والخصارات أو الثقافات الواجة المتابية عم تنامي الأجيال والخصارات أو الثقافات المتجددة عبر المصور.

انطلاقا من تلك المفاهيم المهمة لقيمة القراءة الشعرية، وأبساد معنى المعنى في لغة النص الشعرى، أحـاول دواسة قصيدة الربيع لأي تمام⁽¹⁷⁾، وقراءتها قراءة نصية:

٢٢ ... في الأرض من عثل الإمام وجوده ومن النبسات الغض سسرج تزهر ٢٤ - تنسى الرياض وما يروض فعله أبدأ على مسر الليسالي يذكسر بـ ٧٥ ـ إن الخليفة حين يظلم حادث عين الهدى وله الخلافة منحجر ۲۱ ـ کارت به حرکانها ولقد تری من قستسرة وكسأنهسا تشملكو ٢٧ _ مازلت أعلم أن عقدة أمرها في كنف منذ خليت تشخميسر جدد ۲۸ د سکن الزمان فلا يد ملمومة للحسادثات ولا سيبوام يذعبسر ٢٩ _ نظم البلاد فأصبحت وكأنها عقبد كنأن العبدل فيهه جوهر ٣٠ _ لم يبق مبدى موحش إلا ارتوى من ذكيره فكأنما هو مسجيضير ٣١ مد ملك يضل الفحر في أيامه ويقل في تقسحساته مسا يكثسر ٣٢ _ فليحسرن على الليالي بعده

يجي دراستي النصية هذه لقصيدة والربيع الأي تمام بعد دراسة كالذات لقصيدة والربيع البحترى كانت نشرتها جامعة قطر (۱۰۰). لقد تعمدت أن أؤخر قراعي لقصيدة أي تمام على الرغم من أنها سابقة على قصيدة البحترى، كي أنخلص من تأثير الفرضية التاريخية التي كان من الممكن أن تسوقني لو أخذت بها للي الاستغراق في مسألة تأثير المسابق في اللاحق، وأن تبصدني عن النظرة القاسحسة

الدراسة:

أذ يبتلي بصروقهن العنمسر

ثانيا: مقطع الربيع

أ .. ١١ - باصاحبي تقسيا نظريكما تربا وجبوه الأرض كسيف تصبور

۱۲ - تریا نهارا مشمسا قد شابه

زهر الربا فكأنما هو مسقسمسر

۱۳ ـ دنها معاش للورى حتى إذا

جلى الربيع فسسإنما هي منظر

١٤ ـ. أضحت تصوغ بطونهما لظهبورها

نبورا تبكياد لبه التقيلوب تبتبور

ب۔ ١٥ ــ من كل زاهرة ترقىرق بالندى

فكأنهسا عين عليث عجسد

١٦ ــ تبدر ويحجيها الجميم كأنها

حسذراه تبسدو تارة وتخسفسر

۱۷ ــ حتى غنت وهداتها وتجادها

فساستين في خلع الربيع تسخسر

١٨ ــ مصفرة محمرة فكأنها

عصب تسمن في الوغما وتعضر جد ١٩ سامن فباقع غض النيات كنانه

در پشبشق قبیل کم پزهیشیر

٢٠ _ أو ساطع في حمرة فكأن ما

-يئتو إليه من الهمواء منصماسر

> . ۲۱ ـــ صنع الذي لولا يفائع لطف

ما عاد أصفر بمد إذ هو أخضر

ثاثناً: مقطع اخلافة

أ ـ ٢٧ ـ خلق أطل من الربيع كسأته خلق الإمسام وهديه للتسيسسس

لخصوصية تكامل الشحرية فى النص ... القصيدة، وتمحق العلاقات والترابطات بترافقاتها وتعارضاتها بين الجزء والكل، أو وحدات البناء التى تؤلف بين إيقاع الصوت ونشمات النفس.

1/1

تشكل الأبيات المشرة الأولى مقطما أوليا احتل الشتاء فيه موقع اللب فكان مركزاً للأفصال والأحوال. ولما كان الشتاء في خاطر الشاعر ـ مؤلف القصيدة ـ لحظة الزمن النحاضر، فإنه كان الباعث على حركة الارتداد إلى مواطن الملكوني في الماضي، وقهويمات الأحلام في المستقبل الالمي. المثناء فعل نتيجه تغير في أحوال الأرض، أما الشاعر فقد بما منفعلا بالنتيجة قبل الحديث عن الفعل . لقد بنا مبتهجا بمكن أن نسميه «الانقلاب» إلى الضد المأمول، وإبتهاجه علما جسد البيت الأول الذي أراده الشاعر أن يكون حاملك بكلماته المنتقلة عمونا وصورة - لكل ما يقمره من رضا على إذا حدا الانقلاب أو النحول أو النهل أو النهرل النهرا النهراء النهر

«لما كان الشاعر بشرا يتحدث إلى البشر فإنه أيضا يحس بالعجز البشرى. وفي قمة ذلك إحساس الإنسان بطفيان الزمن، (١١١٥).

جفت بهذا القول تمهيداً أناقشة صورة الدهر كما رسمها الشاهر على أساس تجسيدى انتقل رسمها الشاهر على أساس تجسيدى انتقل بوساطته من ألهرد إلى الأسرس، فأصبحت له حاشية وضعته في صورة بمسرية، أصنيفت إلى هدا الحاشية صفة الرقة فتبات إلى الصورة البصرية حاسة أخرى هي حاسة اللمس، ليتحقق باجتماع الحاستين ما صميى ويتراسل المواس، وفي هذا تكليف يعمق المنى وبينى الإحساس.

الفعل ورق، الذى افتتح به العدورة ورقت حواشى الدهرة فعل زمنه الدعوى ماض، لكن موضعه في سياقه يدل على الحاضر المعيش الذى تخولت إليه الحال بمد لحظة والاقتلاب، المشار إليها. لقد أوسى لنا هذا الفعل في موضعه بأن الزمن كان عند الشاعر قبل التحول زماً تعتبناً قاسياً حيى إن الرقة خدت في خاطره حلماً مأمولاً، وما أن أصبح الحطم وأقاء واحتيلت المرقة بالخنونية، ورقول الزمان من حال إلي حلى معاكسة تماماً، حتى استقبل ذلك التبدئل والتحول المتحرل عالم عاكسة تماماً، حتى استقبل ذلك التبدئل والتحول بفرح غمز نفسه، ورضاً هع في قليه.

معظم الشعراء العرب قبل أبى تمام كانوا ينظرون إلى الذهر نظرات موداوية قائمة انعكست على تصويرهم له، كما في قول أمية بن أبي الصلت:

> كل حسبيش وإن تطاول دهرا منتسبهي أمسسره إلى أن يزولا فاجعل الموت نصب عينيك واحذر غسولة الدهر إن للدهر غسولا (١٩٢٠)

حيث اقترن لفظ الدهر عندهم بالموت كما في قول أمية أو بالنازلة الكريهة كما ورد في المحجم، قبل: قدهرهم أمر: نزل بهم مكروه ١٦٦٠. لكن أبا تمام خدالف ذلك كله في قسيدته هذه فنظر إلى الدهر برضا، وقابله بشفائل، وتصالح مه تصالح الملمئان وأمان، وأبو تمام شاهر اعتاد أن في يتتمر لذاته ولفنه. ولذلك، صمد أمام كل مناهش لمذهبه في الشعر على الرغم من المواقع الثقافية لمؤافرة التي كان فيها بمحمد غيره من السابقين عليه، ولكنه أراد إرادة والقاقيم مع مكون لشعره، وإن يحسب فنه أو عليه، من هنا جاءت معالماته غيره موسية بجوابه الشعرى مع المؤقف الذي افضل به، بعيداً عن المدى افضل به، بعيداً عن المؤرس الدي والمد الذي افضل به، بعيداً عن المؤون السير في طريق رسمها له غيره.

علينا ألا نسى أن هذه القصيدة قالها أبو تمام في المتصم، وأن المتصم بات في خيال أبي تمام بطلا يذلل المصب، ويتحدى بإرادته وقدرته وفعله كل أمر جسيم، وليس أط على ذلك من وصفه إياه في قصيدته البائية الشهيرة يصفات لا يتالها إلا كل من مازت بطولته كل بطولة ممكنة أو محتملة، قال،

ومعلم النصب لم تكهم أستشه
یوماً ولا حجبت عن روح محتجب
لم یشز قنوماً ولم یتهد إلى بلد
لا تقسدسه جسیش من الرعب
لو لم یقد جمغلا یوم الوغى لفنا
من نفسه وحدها فى جحفل لجب(111)

إن قائداً يحتل من نفسه هذه المكانة العالية لا تسطيح الم قائداً وضياء مهما بالحت قدرتها، أن تشره صمورته أو أن يشر في المدتوعة وأن يشل لشعب كل عسرة، وأن ينل لشعب كل عسرة، وأن ينل لشعب كي عبداً والمناطقة عنه كنا كان المعتصم عي خيال الشاعر ووجدائه، وهكنا خدت الأبيات والمصور والكلمات في القصيدة ترسم ملامح بلوكه، كما غنت ترسم لأيامه صورا لتسجم مع تلك الملامح، انبثاقا من ذلك جاءت وقة حواشي اللمغ فكانت دليلا عماراً على أن عهد هذا البطل عهد فيد غيد المناطقم، ويقدر عالياً الهيمة التي كانت خلف إنجازه، وأن يرسم انطلاقا من هذا القطدي والمناز على كانت خلف إنجازه، وأن يرسم انطلاقا من هذا القطدي وذلك التأثير صعورة لانقلاب يرسم انطلاقا من المختونة السارمة إلى الرقة النامة.

إذا نظرنا إلى لحظة «الانقلاب» على أنها نقطة في المحافة من المحافق الم

ويمكننا القول أيضا: إن الصورة، بالتركيب الذي بناها الشاعر عليه، توحى بأن أبا تمام اعتـمد على الذاكرة الجماعية التي كانت مخفظ بتلك المعرة الخيفة للدهر، وهو حين خالفها أحدث في التقوير، صدة حيى غدت تصاعل: ما الذي حدث للدهر حتى تغير؟ أو ما الذي جمل الواقع حتى خالف فيه اللهرسته؟ أو ما الذي طرأ على مشاعر المساعر حتى ركب الدهر بعبورة مناقضة للمألوف منه؟ ومهما كان السؤال الذي تثيره صورة الدهر في قصيدة أي تمام هذه، فإنه لا يعلو أن يكون انعكاما للإارة التي حفزها الشاعر في افتتاح قصيلة، ومن المألوف اهتمام أي تمام بإيثلاءات قصالة، ققد ليل: وكان أبو تمام فخم الابتلاء، له بإيثلاءات المهاد، إمانها،

العنصر الفنى الجلوب في صبورة «حواشي الدهر» هنا هو المحوار الداخلي المتفاحل بين المنصر الغائب: «قسوة الدهر» ، والعنصر الحاضر: «وقة اللدهر». فقي مثل هذا الحوار

حياة جدلية حية تكسب الشعر غيى لأنها لا تبقى الأمر عند جانب واحد من الأشياء والأحوال، وإنما تفير جوانب شتى متهاية ومتواقمة في ظرف تراشي واحد وفوق وقعة مكانية واحدة أيضا. إنها - يلغة أخرى - تخيل المنصر الأحادى المفرد إلى مجموعة من العناصر المتصددة والمختلطة التى تشكل، بتعاضدها وتشابكها، جوهر الحياة ومعنى الوجود.

رإذا أدركنا _ فوق هذا _ أن دالتمع المستوحى من الفعل وقدته الذي اختاره الشاعر، دون سواده يغير _ على النحوى اللغوى - والبوحش المستبعل من الفعل وخششته المستبعل من الفعل وخششته من الحياة: حياة ناصمة هائمة أمنة، وهي التي كان الناس يحيونها زمن المتصم _ بطل الشاعر _ وحياة أخرى بالحية محيضة، وهي الحياة التي خابت ولم يعد لها فرصة للظهور في الحياة التي خابت ولم يعد لها فرصة للظهور في الوحر ذاته .

من اللافت للنظر أن أيا تمام جمل دحواشي المعر هى التي رقت وليس الدهر نفسه. وفي هذا الاستمسال مجال للفكور وإجالة النظر في مسائل مترابطة. إذا عدنا إلى الدلالة الملفوية لكلمة دحواشي وجدناها تضي من الشيح دجوانيه وأطرافه، ومن الإنسان دأهله وخاصتهه، وحين تتسب للمياد تعنى المدورة والمديلاتا، وعلى هذاء تعنو استمارتها للدهر ذات أهداف خاصة بالشاعر طو قال، ورق الدهرة لاكتسب قوله صفة المحموم. لكنه ينسبته الرقة إلى دحواشي الدهر لا يبن مله دالحواشي، والجر المام للصورة، كما أولنا معناها وقرينا إيجاماتها، أشرفنا على حق الافتراض بأن المكلمة ولدها حسد المأسود بالحضارة للمتلة ورعتها فوق كل مكان ومن بطله المتصب

كذلك، فإن دحواشي، الدهر غير الدهر، بل قد تكون متضادة معه خصوصا إذا حصرنا اهتمامنا بمعناها اللفوى الذي يربطها بالإنسان، قبطها من الاختلاف الذي يربطها بالإنسان، قبطها من الاختلاف ممه قدر ما فيها من الاختلاف أيقاد، وهذا أمر حقيقي سواه أنظرت له من الجانب العلمةي الاجتماعي أم من الأخلاقي القردى، بل قد يتصاحد هذا الاختلاف إلى حد التصادم ولهذا، يمكن أن يقل قامياً محتفظاً بتجهمه، وأن تقل حراشيه تعاقده وقتر عليه مخقوعًا لخصوصيتها المضادة في الدموة واللطف.

إذا صع هذا الافتراض، فإن القيمة الفنية لمل هذه العلاقة الصدامية أكبر لأنها تجسد الانقلاب على الفات، أو شحدى الأقرب من أجل قيمة أيقى وهدف أسمى، وقد تزداد فنية الملاقة عنقاً إذا تبصرنا القارنة بين والدهرا ووحواشيه من جهة الكم أو ألعدر، فالمدر مفرد والحواشي جمع، ومع أن المنافر من الناس سواء أكان رب أسرة أم رأس جماعة يمكن أن يكون له تأثير السحر على الجموع فيقودهم إلى حيث يهادهم أن يكونوا، لكن ذلك لا يحدث إلا في حالة واحدة هي اقتناعهم بصواب موقفه، وخير مألهم لليه، أما إذا يستلمون به غيره.

. كلمة (حواشي) التي تجسد صوت الجسوع هنا أصبحت بهد احتفاء الشاعر بها بههيأة لإقصاء الدمر صحبت المجلول محله، ولم تعد علاقتها به في النمي إلا عالاتة الإضافة أو الارتباط الذهني الشكلي، أما الماعلية الشعرية فقد غنت محصورة بها هي وحدها، لقد غابت إذن صورة الده المقدة أو غيبت، واستدعت حواشيه بعد أن غدت برقتها أقرب إلى الدلالة التي يقتضيها النمي، وكانها جول جديد أكثر استيمايا لتبدل الحال والإنسان، لذا أصبح أكثر أهلية للجاة والشغر.

إن حالة الرضا النفسى التى كان يحياها الشاعر وهو يرسم صورة دحواشى اللمرة قد حفرته إلى أن يهيها كل حالات الههجة الممكنة. فهو سركسا رأينا وصفها بالرقة. لكن الرقة تظل مع على الرغم من جمالها وجلالها مائية سكونية لا عقق له كل خاياته الجمالية، لذا أتبعها بصورة حكونية لا عقق محرموا لياز ونومة.

إن الشاعر ... وهو يرسم بانفعاله أشياء الرضا بترتيب مثير ... لم يقف عند حدود الدلالات الموضوعية التى حققها التركيب الشعرى، وإنما اهتدى أيضا إلى بعض الكلمات التي رسمت بايقاع حروفها حركة نخاكى تثنى الجسم واهتزازه. فأللسان الذى يتردد بين «التاء» ووالمراج» ووالراء» في كلمة قدمرم ... من إنما يتموج تموج الجسم الراقص التعابل جهة اليمين وجهة الشمال، ثم إن الصوت عائم السان داخل الغم يشكل نفدة موسيقية على حركة الرقس، أو تصاحبها إن شئت، إذا وعينا هذا على حركة الرقس، أو تصاحبها إن شئت، إذا عينا هذا

جيداً، فإنه يحق لنا أن نردد قول تودوروف: «العمل الأدبي تصنعه الكلمات^(١٧).

وعلى أية حال، فإن انتقال «حواض الدهرة الرقيقة من السكون إلى المحركة لم يكن انتقال هادياً عادياً، ولكنه انتقال من وضع جميل (جمال السكون)، إلى وضع أكثر جمالا (جمال الحركة المنظمة)؛ لأن والحواشي، وهي في وضعها الحديد أضافت إلى لفف الرقة بهجة الحركة، بل إنها في المحركة الأخواة المجديدة طربت الانبرال، وتقلمت إلى أن تصبح عضوا في مجموع تشاركه أفراحه، فإذا كانت وقة والحواشي، صفة ذلتية فردية، فإن «تمرمها» حركة نشوى تشأى في الذات لكنها أيضا تبعث في الأخرين نشوة عملان في تحموع تصميم أفي الأخرين شوة عملان مع المحموع تصميم الفرح. والفرح كما قبل جموا الشعور المعموع تصميم الفرح. والفرح حكما قبل حو الشعور بحياة حافلة منسجمة مع المخيلة.

بهذا تمسى صورة ورقت حواشى الدهر فهى تمرمره، فى موقعها من البيت، صورة مكتفة عجمع الفرد والجماعة على حالة من السرور بما يجرى من وانقلاب، إلى الأفضل والأكمل؛ زمن الفارس المثال (المتصم) الذى انخذ الشاعر أيامه مجالا للثناء.

لا يتوقف الشاعر عند هذه الصورة وما تثيره من معان تميرا عن حالة الرضا النفسى التي بدأ قصيدته بها، وإنما يستغرق أوضاعا صورية أغرى زيادة في تفاعلات تلك الحالة طائل الخالة المثلة في حدود الذات المثلة لتبعناه وهو يرسم حالة الرضا للأ في حدود الذات المثلما الخارجي فيرسم لها صورة تم الأرض والإنسان، وذلك من خلال تشكيل صورة والشرىة في الشعار الشائي من البيت الأول: وغيفا الشرى في حليه يكسره، فالصورة تستكمل بها المثارة الكبرى التي شكلتها يتكسره، فالصورة تستكمل بها المثارة الكبرى التي شكلتها التارة الكبرى التي شكلتها التارة الكبرى التي شكلتها انطلقت تكبر ردمتد حتى شكلت تلك الدائرة التي جمعت انطلقت تكبر ودمتد حتى شكلت تلك الدائرة التي جمعت الغائرة التي جمعت

من المهم .. بداية .. أن نسأل عن سر استخدام الشاهر والشرى، بدلا من أية كلمة أخرى أقرب إلى الذهن منها كالأرض أو الطبيمة مثلا. قد يكون الجواب في أن الشاعر ميال ... كما وأبنا في صورة حواشي الدهر .. إلى عدم الوقوف

عند الكلمات العامة، والانتخال، بدلا من ذلك، بما يوحى المخصوص . لكن هذا الجواب على صمحته . غير كاف في مش تحليانا هذا، إن الشاعر لا يستخدم العصور أو الاستعارات لغابات بسيطة قرية، ولكن يضعل ذلك لأهمات أبعد . فالأقرب أن تقصر صورة والثرىء الاستعارة بأنها استند على أساس المشابهة بين الثرى المجمل بالنبات الفض وشابة مزدانة بجواهر زاهية، وهو تفسير لا يرد أبدا خصوصا إذا ما السيطات حالات المسادة التي تكون عليها فتاة خليها تلك الجواهر وقارناها بحالات التصرح التي غنا عليها الثرى وهو المجاهرة . لكن للاستعارة هنا وجها آخر بتواءم والهدف المستوس من اللس كله.

إن مشل هذا التواؤم شرط لازم لتجاح أية قراءة لأية جزئية من النص. فالقارئ لا ينطلق و هو يتوقف عند كلمة أو عبارة أو صهورة في قصيدة ما من فراغ، وإنما هو ممكرم يجو القصيدة بصفتها نصاً يقرض ذلته ووجوده على كل ما يحتويه حتى يحقق بذلك تكامله المطلوب. علينا، إذان، وتحن ننقق في اختيار الشاعر لكلمائه، أن ننظر إلى الملاقة بين الركي والبات الحلية والزينة.

أليس البيات ناغ عملية معقدة يشكل الثرى جزءا أساسيا فيها؟ بلى، إن النبات لم يكن زينة مجلوية من خارج الشرى، ولكنه ابن الشرى نفسه. تخلق داخله، وتنشأ على عصارة غلاثه، حتى إذا تمالك قوته وحيويته نما ونضج وأزهر وشكل للثرى حلية تزينه وتبعث فيه الزهو والحجوو فيتراقص طرباً. أليس من حق الشرى أن يزهو بعد أن رأى ناغ خيره وعطائه؟ يكاد وضع الشرى مع النيات يمائل وضع الأم والأب مع أبنائهما، لذا، ليس غربياً أن يمتع المرى مشاعر البيهة بهشاءوهما وهما يهان ناغ جهدهما في التنشئة المبيهة بهشاءوهما وهما يهان ناغ جهدهما في التنشئة المبيرية تواتيية عواتيية على التنشئة

من الشرى نما النبات، وعلى النبات يحبا الإنسان والحيوان؛ فالثرى، إذن، هو مصدر الحياة وماتحها. أليس من حقه ــ وهو يرى الحياة التي هو مصدرها متهللة شاكرة ــ أن يفرح لها، وأن يتراقص منتشياً بما أعطى وبما أخذ؟

قلنا إن صورة الفتاة المزدانة بالحلى والجواهر تشكل خلفية لصورة الشرى في «حليم». لكننا، إذا أمعنا البصر والبصيرة بصورة الثرى، فإننا وإجدون فيها فضل جمال على

أية صورة جمع بين المرأة والعلى؛ ذلك أن حلى المرأة جواهر تأتيها من خارج ذاتها، فهى لم تصنعها بنفسها، ثم إن كانت قد صنعتها فإن معظم أنسائها، إن لم تكن كلها، مجلوبة وليست متخلقة، أما حلى الثرى قبات منه نشأ وإليه يرتد لينشأ حلية زاهية مرة أخرى وفي زمن آخر، وهخذا نظل الدورة ذائرة، تأسيساً على هذا، تفسر إضافة واللحلى؛ إلى والمصيرة العائد على الثرى في وحليه، فهذا اللحلى خاصة والمناري ومنا كل المراب والرائد كي تسلام معمه مكاناً بل هو الذى وزع أحجامه وأفرائه كي تسلام معمه مكاناً، هذا هو أساس فشل الجمعال الذى انماز به حلى وزماناً، هذا هو أساس فشل الجمعال الذى انماز به حلى

يجرز لنا بعد وعينا ما سبق - الربط بين مسورة والثرىء وصورة حدوائي الدهرة السابقة عليها. أن الحياة التي رأيناها تتملق زاهية من خلال إيحاءات الكلمات في بيت للطلع هذاء جاءت بعد أن دوقت حواشي الدهرة لكنها لم تكن كذلك قبل حلول الرقة فهذه الرقة، إذن، هي نقطة الأنبات في عالم كان هامنا وخاملا ومريضا.

لقد شكل ذلك الانبعاث الهندث انساعاً في مجال المكانا فالقطة المنفيرة التي ابتلات من موقع نظر الشاهر المكانا في من خلف بكثير، وإذا شئنا أن تنحدث بلغة مخالفة، قلنا، إنه قرب كل الأساك البيدة والثالثة حتى خدت أمامه بقمة ملأى بمظاهر المجورة تتمامل تماماً مع ما يحس به هو نفسمه في تلك اللحظة النروانية المنسرة في اللامتاهي.

حركة الخيال تلك في المكان، امتنادا أو تقريباً، كانت مواكبة لحركة في الومان أيضا. فلو دققنا في تربب زمن الأقبال النائلة في البيت (وقت، مرمره يكسرا، فوجداناها متلاحقة ينام تلقالي، فالفعل الماضي وقت يخول إلى حاضر جديد متحرك أيضا حاضر جديد متحرك أيضا ويكسرة. ومع أن الحركة الأخيرة كانت أوسع مادى لكنها أنت بتأثير الفعل السابق، (قالوارا) المنافقة في وو ففاه إشار بأن وجود الفعل يقبلها. ثم إن كامة دغله السابقة على الفعل ويكسره توجى، من خلال زمنها غير المحدد، بأنها صاعدت هذا الفعل على الانعتاق والتحرو والانطلاق في الفاق ليست متناهة، ذلك لأن الأفعال

الناقصة المشعرة بزمن ما لا تقيد تركيبها بذلك الزمن وإنما تنفتح على اللامحدود.

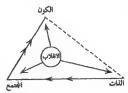
إن الفعل ورد الفعل يتطلبان ... على المستوى الحياتي المعمل ... وقتا للتأمل والاستيعاب والإثارة قبل أن يصل الأمر إلى المتجاوب العركي (التسمرس، والتكسر، كن الشاعر اختصر الزمن، وجعلنا ترى ذلك يحدث بسرعة مذهلة. وهكذا استطاع في صورتيه السابقتين أن يختزل الزمان وللكان فيقتريهما مجتمعين وموحدين في أخيلتنا، كما ولرحدا من قبل في خياله.

ومن واقع الاستيماب والتجاوب الحركى نوجز الملاقة بين العبارات الثلاث التالية:

رقت حواشي الدهم في الم مر و غدا الثرى في حليه بتكسر

توحى العبارة الأولى باستيماب فكرة والانقلاب، السابة توحى العبارة الأولى باستيماب فكرة والانقلاب، فتوحى السابق ذكره استيماناً روحياً وعقاباً، أن العبارة الثانية، فتوحى ابنقل الفكرة إلى فعلى محملي بجسدها وييرزها. إن وقا الدهر مؤتر - يحاجة إلى هضم وتمثل داخلى ذاتى قبل أن تتحول إلى حركة ظاهرة تعلى من قيمة هذا المرقة المحمودة وتنشرها اداخل الجموع لينفطرا بها ومعقلوا قيمتها.

أما العبارة الثالثة، فتوحى بأن تأثر اللذت والمجتمع امتد إلى الحياة والكون، فكان الثرى كله منتشياً بما حدث. لعل المثلث التالي يجسد حركة الانقلاب من الذات إلى الكون مروراً بالمجتمع،



كل من صدورة «حواشى الدهر» والشرى، في الواقع، يحوى عناصر متعددة ومركبة تركيباً معقداً وموحداً في آن. فغى الأولى عجسيد للدهر وفقله من معنى مجدر إلى شع

عينى له حواش؛ كما شخصت هذه الحواضى واكتسبت صفة من خصائص الإنسان، ومثل ذلك الصورة الفانية؟ إذ شخص الثرى وصار له حلى، ثم اكتسب حركة من حركات الإنسان أيضاً. لقد تجمعت هذه العناصر المتمددة كلها المناسان أيضرد، والثمن الجماسة، والإنسان الحي)، وتالفت واعجدت ضمن الزمان والمكان.

البيت بصورته السابقتين فاعقة القصيدة كلها. لذا بناه مصرعا على نهج أغلب الشعراء في زمائه وقبل زمائه، لكنه لم يكتف بذلك، وإنما أضاف إليه احتفاء زائداً بحرف الروى الراء) وإلى جحل له البغلبة على غيره من أحرف الكلمات المصاحبة، بذأ البيت به ثم وزعه على جمعد البيت توزيماً للمساحبة، بذأ البيت به ثم وزعه على جمعد البيت توزيماً للمساحبة، بأن أحرب مرات في الشعلر الأول، ومرتبن في الشاني، كلمة كمان أول حرف ينتهى عنده كلامه، بل أخذه روا ثابتاً لكل أبيات القصيدة، لمل احتفاء الشاعر بهذا الحرف أي من أنه أول حرف تبدأ به كلمة الشاعر بهذا الحرف أي من أنه أول حرف تبدأ به كلمة الذع برت منه كل تلك المبادئ المغنية مورده والباب

تضمن بيت المطلع - كمما قد لاحظنا .. خلاصة مشاعر الرضا التي ثورها ذلك الانقلاب الشمين في حياة الناس، لكن المطلع هذا كان منطلق الشاعر إلى التوقف عند حالات ذلك الانقلاب وإيجاد الملاقات بينها أو بين أشيائها، وتقديم هذا كله بأسلوب حوارى بين نصوص حاضرة وأخرى غائبة، كما وأيناه يفعل فيما سبق من تخليل.

۱/ پ

يستوقفنا في البيت الثاني صورتان أساسيتان هما: صورة «الصيف» ، وصورة «الشتاء» أما الملاقة ينهما فهي علاقة الفمل «الصيف» بالفاعل «الشتاء» أو السبب بالمسبب، لمل كلمة يد التي استمارها الشتاء من الإنسان، ويد الشتاء» تحزنا لأن نضع العلاقة في وضع آخر أكثر قرباً من الإيحاء، ضجملها علائة النانج (الصيف) بالمامل المنتج (الشتاء)، فالمناخج الذي ابتنا ألبيت به يميد إلى الخاطر سمة الفرحة الكبرى في يت المطلع، لذا يصبح «الشتاء» الذي صير هذا للتانج المفرح بيده العاملة فعملاً مؤثراً في الحياة، وبذلك يكتسب في موقعه من البيت صفة البطولة التي تتعادل في

خيال الشاعر مع صفة البطولة التي اتسم بها بطل القصيدة ... المتصم.

قلت لترى: إن صورة والمديق، أو والناقية تتضمن مشاعر الحجور، وقولى هنا مستند إلى صياغة الممورة. كان الشاعر في صحورتي حجواتي الدهرة و والثرى، قد احتفى بالإنسان ومقاهر سمادته، وهو هنا يتابع الاحتفاء نقسه. إن كلمة والمصيف، في عبارة ونزلت مقدمة المميف حميدة بمبيئة بدكاء، لأن حرف والميه المشاف إلى الصيف نقل المسيف من معناه المجرد إلى دلالة عملية، فأسبى في موضعه إيحاء بالزمان أو المكان الذي يتمذه الإنسان محلة لراحته من الصورة جمعت بين والمينه، ووالإنسان المستمتع به من الصيف منه. وفي هذا إيحاء بنوعية الصيف أيضا اؤ لو لم

كلمة وحميدة في العبارة السابقة، أيضا، شبيهة بكما ولا المسابقة، أيضا، شبيهة للمحمدة ولمسابقة، أيضا، شبيهة قد ينان – ذلك لأن الحمد يأتي بعد أن تعلمتن نفس الحامد وتراح إلي ما تكسبه ياله من شير وجمال، وهذا يعنى أن كلمة وحميدة في موضعها جمعت بين الملفيد الجميرا، والإنسان الحامدة على وزد والإنسان الحامدة على وزد فعرل، منع حيفة التكثير أو المبالغة لقد قمل البحترى الأمر فقصيلة حين اختار وأحمدة بدلا من وأجمل، في قدمة قله بقديدة حين اختار وأحمدة بدلا من وأجمل، في

أرى أقصر الأيام أحمد في الصبا وأطولها ما كمان فيمه مذنما

وكنت قد ناقشت ذلك في قراءتي لتلك القصيدة (١٩).

تمود إلى كلمة دمقدمة التي رضب الشاعر في إضافة فالمصيفة إليها لنتمرف إلى القيمة التي جنبها من هذا الشورة مجرودة منها، فإد قال: «نزل المصيف حميلة»، لكان كمن خرج من العميف وحكم عليه حكم تذكر عام، لكن برضمه القدمة قبل المصيف أو إضافته المصيف إليها أصبح كمن بعيش بهجة الصيف منذ بدايتة إلى فهائمه، فم إنه بذلك زاد من زمن المتعة، فكلمة دمقدمة في موضمها
بذلك زاد من زمن المتعة، فكلمة دمقدمة في موضمها

منحد طاقة تعبيرية كبرى حين جعلت جمال الخير موصولا ومحتما عبر الربيع والصيف، فمقدمة الصيف امتداد لنهاية الربيع إن لم تكن الربيع فاته، ومكانا وسع وقمة الجمسال وإفائلة زمانا ومكانا. كما أنه بهله الصياغة عاد إلى أسلوبه المفضل، وهو التحول من المعموم إلى الخصوص طلباً للزيادة في القمين والتعلى من ناحية، وجلباً للمتعد الفنية والفكرية من ناحية أخرى.

لقد جاء إلى الأسلوب ذاته في استخدامه الفعل «تزل» الذى ابتنا البيت والصورة به، فهنا الفعل بشكل رابطة بين البيتين: الثاني والأول قبله، لأن نزوال مقدمة المسيت حميدة أبي بداية لجواب تفصيلي عن سوالين يحتملهما البيت الأول، فعن يسمح قول الشاعر؛ وقت حواشي الدهر» يمكنة أن يسال: كيف تم القسلاب الذهر؟ أو بعاذا تم يمكنة أن يسال: كيف تم القسلاب الذهر؟ أو بعاذا تم الانقلاب؟

والجواب التقصيلي على أى من السؤالين بدأ بالقعل «نول» في: «نزلت مقدمة المبيف حصيدة »، لكن الفعل «نول» يؤلف أيضا رابطا بين صبورة الصيف وصبورة الشتاء بدليل تملق ما يعد واو الحال يحدونه. وهذا يعني أن فعل النورل اقترن بحال كان فيها فعل الشتاء حياً أو مؤلزا يستوجب الاهتمام.

لا يبخلى أن استمارة الشاعر للستاء بدأ استمارة يبرز الاستفادة بيرز الاستفادة يبرز الاستفادة يبرز الإنسان عاملاً منتجا للخير، يبنما رأيناه في صورة دالمسهف الإنسان عاملاً منتجا للخير، يبنما رأيناه في معروة دالمسهف في بداية حديثا عن صورة دحواشي الدهرة من أن الانقلاب الحياتي جاء لوقته، ولذلك وجد من ينفخ لإحداث، كما الحياتي من مستقبل الإنقلاب للمجمع في زماله هناما لبيدالا لمؤتسان منتجا واستهلكا. لأجل ها هناما جارت كلمة وحميدة في صورة المصيف، كما رأينا، ولأجل ها أيضا وردت عبارة ولا تكفرة، في صورة المتناء جديدة لا تكفرة، لا تكفرة المتاء جديدة لا تكفرة،

ما قد يستفرب في صورة الشتاء نملق الشاعر بمبارة ولا تكفره، وعروفه عن عبارة أخرى أقرب إلى اللهن والاستعمال هي ولا تنكره التي تنسيجم مع قنافيسته الخستارة، وحملا للاستغراب تستحضر تأثير الفكر الإسلامي في شعر أي تمام،

بخاصة الجالات التى يتجلى فيها هذا الفكر كالكلمات والمبارات والصور التى اكتسبت به دلالات خاصة (٢٠٠٠). وكلمة «الإيمان» لذا» فهى أيشع وقعا على سمع المسلم من لكلمة «الإيمان» لذا» فهى أيشع وقعا على سمع المسلم من أية كلمة أخرى محمل دلالتها، ويبئو أن أبا تمام استفاد من هذا في صورة الشتاء، فجمل الموقن بفضل «يد الشتاء» مؤمنا ولا يكفر» وأوحى بلغة غير مكتوبة بأن المنكر لهما الفضل كافر. وإذا عننا إلى استقراء ما في خياله من معادلة بين فسل بطله المستسمم، ولهذا الشتاءة في إحداث بين فسل بطله المستسمم، ولهذا الشتاءة في إحداث وراء اختيار لعبارة ولا تكفرة دون سواها.

أما كلمة وجديدة التى وردت صفة ليد الشتاء، فلها فى موقعها مناسبة ودلالة. لقد كانت ويد الشتاءه رمزا للممل المدى تم إنجازه على يد عامل جاد، وأى عمل كهذا لابد أن يكون له جنى طيب، وأن يكون هناك أتمس كثيرون يتنظرون قطفه والانفاع به. لهذا، كان ورود كلمة وجديدة إخبارا عن وبد الشتاءه حتى يكون فيها تذكير لأولئك المتفعين بالبد التى كافحت حتى تجلب ظك الجنى، بل إن يجب ألا ينسى وألا يكفر.

إن هنا يعيدنا إلى استحضار ومقنعة المعيف، التي وصفت بأنها وحميدة، فهذه القدمة هي في الوقع بشائر النممة الحميدة التي أصلتها يد الشتاء الجديدة، ومكلاً تصبح كلمتا وحميدة، ووجديدة، في موضعهما كلمتين تتاوبان الدلالة المعنية، وهما في الوقت نفسه تتوازنان إيقاعا، وزيمه عيا هذا التوازن الإيقاعي السبيل إلى ذلك التناوب الدلالي.

كرر الشاعر فالشتارة وفالصيف، في البيت الشالث، لكنه كان تكرارا لفاية، فالشتاء هنا مازال هو الباعث على الانقلاب كما كان شأنه في البيت السابق، لكنه هنا يقلم بطرية عكسية، أراد الشاعر هنا أن يفترض غياب الشتاء عن المفعل والمحل كي يوجه الانتباء إلى التبيعة السالبة المرتبة المفاعدة المسابة المرتبة على خلك المنوب، النهي ... إلى استخلال طاقة المغة في تواؤمها وتناقضها لتحقيق الهدف استغلال طاقة المغة في تواؤمها وتناقضها لتحقيق الهدف للساعي إلى تعميق المعنى وتكريسه ووضعه أمام البصر وفي تتايا المهيرة.

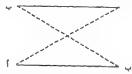
فصورة «المسيف» ذى الهشمائم التي لا تشمر تقسف بعد تاقيها في الوجدان .. مقابل صورة ذلك «المسيف» الذى نزلت مقدمته حميدة لما كان فيها من خضرة وقمر. عند تلقى الوجدان هاتين الممورتين بشعورين متنافين، بالم بدائل يقودنا جوابه إلى رؤية أن المسبب في إحداث المسرتين هو الشتاء حضرة وغياباً؛ فحضوره كفيل بحضور النعمة، وغيابه لا يورث إلا النقمة.

وازيادة الإمعان في إظهار فضل حضور الشتاه وسوه غيابه على الإنسان والكرو، عزم الشاعر على استهلال طاقة البناء الصرفي للنة فاستخفم كلمة (لاقي) بدلا من القيه؛ إذ لا يخفى أن وزن اهاعل، الذي عليه كلمة ولاقي، يوحي بتكرار الفمل دلقي، أو استمراره. إن هنا ليموكد خطورة غياب الشتاء فسوء ذلك الفياب لا يأتي مرة واحدة فقط، كما كان يمكن أن تدل عليه كلمة ولقي، لو استمملها، ككما كان يمكن أن تدل عليه كلمة ولقي، لو استمملها،

وإذا عدنا مرة أخرى إلى معادلة فعل المتصم بقعل الشناء، أدركنا عمق الهدف السياسي الذي يوحي به المشنى، إن انقطاع صوء الحال كان قد قرن منذ البيت الأول يحضور المحتصم، فكان هذا القائد _ كما كان الشتاء _ قطب تفهير الحياة إلى الأحسن والأجمل.

لعل هذا يدفعنا إلى أن نتبصر الصدوتين اللتين بنى المتناء عليهما في هذا البيت والبيت السابق عليه لنقف على الانتفاق بينهاء ونجتهد في الوصول إلى أسباب ذلك. كانت الصدوة الأولى للشتاء دود الشتاء حديدة لا المتناء خديدة لا كناء كان كانتفاة الحديدة، والمعل المؤرّة الذي لا ينكر فضله. لكن الصدوة الثانية: وقرص الشاء بكفه فانت طبيعة تخصيلية تمثلها كلمة وقرص المتناء وكلمة وقرص على أن يتم حمل الغرس بكف الفارس من جهة أسرى، والكلمتان المتناء وكلمة على الغرس بكف الفارس بكف الفارس على أن يتم حمل الغرس بكف الفارس بلكفاءة الذاتية حتى تأتى الفائدة على قدر الأمال الكبيرة المرحوة. إن صدوتي الشتاء احتلفتا لتتكاملاء وكانت كل المجمعة في موضعها لازمة؛ لأن الشاعر كان بعاجة لأن يتقل معامة يكي مواقف أخرى من الدونة

وإذا شيئنا الوقوف على حذق الشاعر وبراعته في تشكيل صورة الشتاء وصورة المصيف في البيتين الشاتي وإثنالث، فإن علينا الإممان فيما يمكن أن نسميه التبادل المراتم، و ففي البيت الثاني شكلت صورة المسيف شطره الأول، وصورة الشتاء شطره الثاني، أما في البيت الثالث فاتحك الموضعة إذ احتلت صورة الشاء الشطر الأول، ينما احتلت صورة المصيف النطر الثاني، فإذا جعانا فأه وموا المحمدية، و و ها، وموا للشتاء، فإن المصورين تأخمان الدك الثاني:



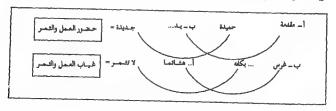
هذه المعاكسة في المواقع تذكرنا بمعاكسة الماتى في المواقع تناخله من الصدورتين فيهما البيتين، ولرؤية ذلك يوضوح خانخله من الصدورتين فيهما عناصرهما الأساسية للملاحظة والمقارنة كما في اشكل أسفل الصفحة.

فالغرس بالكف هو فعل تلك البد الجغيفة التي أتتجت مقدمة حميدة الفحر، لكن المدول عن الغرس منافض لللك الفعل وجالب لهشائع لا قمر فيها، وهي لهذا لا تستوجب حيداً كما استوجيته تلك المقدمة.

لقد أدى تبادل المواقع ذلك إلى تبادل في مساقط اللغم، ثما استدعى الاحتفاظ الميقاع يعتممان عليه. ومع أن الروى قد يكون كافياً لتوحيد الإيقاعات المتبادلة بين البيتين،

فإن الصورتين وفرتا إيقاعاً أوسع ولدته عبارة ولا تكفره في الأولى، وعبارة ولا تخصره في الخالية، فالعبارتان تتوازيان وتحوازيان وتحدادا في النصمة والإيقاع على الرغم من أقيمما في موضعيهما تتاقضان بل تؤكمان تناقض صورتيهما، فبراحة والاحتراد تبجل في توزيع الصورتين على أسلم من التباطل والاختراف والتناقض، ولكنة أساس منظم النفم، سوحد الممنى، وفي هذا تحقيق عملي نقول جوير: «المعنى جوهر موسيقي اليساء (٢٧)،

من اللافت للنظر التوافق الإيقاعي بين كلمة وكفه في البيت الثالث وكلمة وحليه في البيت الأول، تكننا إذا استحضرنا للماني الأساسية التي سرت في مجمل الأبيات الملازة ، فإنا واجهزو صبيا كمكنا لهذا الموافق، وفالصلية التي يزدان بها الثرى مزهوا هي في الواقع _ كما أشرنا مراراً _ من مردوا هي في الواقع _ كما أشرنا مراراً _ من الهيت الرابع تتوافق إيقاعية من الكلمتين السابقتين أيضاء أسبحدا أملم فلات كلمات حكما، حليا، وبله مد تسائد القافية وغيرها في جمع هذه الأبيات على نغمة موسيقية والحدة، وهي كلمات مترابطة الدلالة والمني أيضاء لأن الثريان هو ما تتاج النبعة التي طربتها الكفيه حتى تندو واحدة، وهي كلمات مترابطة الدلالة والمني أيضاء لأن الشرى وحليه إنها هامته. وهكلا اجتسمت العامسة المواسدة (المرابة الأساسية لإنجاح كل زرع هي: والكفية الغائسة) والبيات الغائسة (المرابة) المشرى؛ الماشية، والإبارة الشيرة؛ والبياة النائسة منه اواليها، الخيرة؛ والبياة النائسة منه الإلهاء الخيرة؛ والبياة النائسة منه الواليا، والبيات النائسة المرابع، والبيات النائسة منه الأبياء، والبيانة النائسة منه المرابع، والبيانة النائسة منه الإلهاء، والنائسة المنائسة المنائسة المنائسة المنائسة النائسة عنها والنائسة النائسة منها والكفية عنها النائسة عنها والنائسة الإنجام كل زرع هي: والكفية النائسة عنها النائسة النائسة المنائسة المنائسة الإنجام كل زرع هي: والكفية النائسة المنائسة الإنبائسة المنائسة المنائسة المنائسة المنائسة المنائسة المنائسة الإنبائسة المنائسة المنائسة المنائسة المنائسة المنائسة المنائسة الإنبائسة الإنبائسة المنائسة المنائسة الإنبائسة الإنبائسة المنائسة المنائسة الإنبائسة الإنبائسة المنائسة الإنبائسة الإنبائسة المنائسة الإنبائسة الإنبائسة المنائسة
قالتفاعل بين هذه العناصر هو التفاعل الخلاق الذي مختاجه كل ولادة جديدة في كل شئ حي كما أشارت لذلك الآية الكريمة: ﴿وَجِعَلنا مِن الماء كل شئ حي﴾ (٢٣)



لمل القيمة الحقيقية للأبيات السابقة في قدرتها على الإيحاء بولادة جديدة في حياة الناس وأشيائهم من خلال صياغة مؤثرة تشد الإنسان شلماً خفياً وقوياً في آن.

البيت الرابع بشكل ... على أية حال ... جانباً آخر من مرورة الشتاء / المعتصمه، وهى صورة تلع على الإيمان بالقيمة الكبرى للإخلاص في الدمل الفردى. لقد اعتاد المتاد (وينطيق هذا على المحتسم أيضاً) على إثقاد البلاد من للقاد وموحد كما في المصورة دلالات متمددة منها الملداوا، وهداء دلالا محتمدة منها الملداوا، وهداء دلالا محتمدة ونا استحضرنا قدرة الشتاء على بالمعل الملداي المأشر، على أساس أنه نموذج في العمل فلا يعرف من القيام بالعمل الحدى للمجموع . لكن صياغة المسروة تعنو المعلى فلا المسروة تعنو المعلى فلا المعروة ترقي المقاداء كان يترفع من القيام بالعمل أهدى المجموع . لكن صياغة المعادرة تعنو المعلى فلا المعروة تعنو المعلى فلا المعروة تعنو المعلى فلا المعرفة على العمل فلا المعرفة على المعلى الملا المعرفة على العمل فلا المعرفة على المعادل والمناد كان المناد حين أمدها يكل ما المناد وعمل جاهدا لإنقاذها من المعنة.

إن الصورة توحى بنجاح التضحية الفردية حين توجه، بإخلاص، لمسالح الجماعة. ها هنا تكمن قيمة للواساة أو الفنداء. ولأن الشاعر أراد القول، إن هذه التضحية طبع لا تكلف، فقد استخدم أسلوب التكثير المشمثل به 2كم، المنجرية، وأسلوب التكرار أو الاستمرار المنصئل بصيافة الفعل وآسىء على رزن فناعل، لقد أوجى بأن تكرار الفعل مرات كيرة إنما كان يلافع خفى متجفر في طبع الفاعل والشتاء/ حاول ذلك.

أما إصراره على كلمة دليلة فيحتمل أحد معنين: الأول أن ليلة ترمز بشدة ظلامها إلى هول المسيبة التي المتوجب جلاؤها من الشتاء (المتصم) فناء عظيماً. والثاني أن تضحية الشتاء (المعتمي) تلك كانت تليبة لرغبة ملحة، ودافع نفى قوى، فهى مرأة من أى هدف إعلامي.

وأما كلمة قدشعنجره الذي وردت وصفاً للهال، فأعتقد أن غاية كبرى وراء اختيار أبي تصام لها؛ فهي من الناحية اللغوية مجاوت متناسبة مع موصوفها، ققد جساء في وصف الوبل باله المطر الشسفيد الضسيخم القطر (٣٣)، وهي من الناحسية الإيحالية متناسب

والتصحية التي رأينا عظمتها. كأن تلك التضحية كانت بعاجة إلى كلمة عناسة تصف حجم علاقها وظرابته والم لم يتابعة الشاعرة أية كلمة من الكلمات المألوفة هذاه تفكيره إلى مله الكلمة الغربية التي توحى، في جانب منها، ينزازة الويل وتشابل جاله وسرعة الدناعاته، كما توسى في جانب أهي - باكتساب هذا الويل صفة الإنسان المزدهي بما يضعل، وخصوصاً حين يرى ابتهال والبلاده وحسن استقبالها له. حتمت من فداحات الخير المهداة إلى المكان المنشوف السابقة بكل ما كلمة ومضعتميم هذا يتابع لكان المنشوف الها، لكان كلمة ومضعتميم هذا تتضمن تجميداً للبطولة والرضا النفسي للماحب لها، يكان المقصمية في ما خاصة حين يرى البطل والويل و المعتصمية قيمة عمله في وجوه الآخرين وحياتهم.

كنان دواء البنلاد في الوبل المشعنجر، لكنه دواء مرء فالناس في مثل غزارته يعانون من مشكلات هو سببها، لكنهم _ مع ذلك _ يعتمارت مرارته لأن آمالهم ومسارهم متعلقة به، فلو خطر لأحمدا _ اعتمادا على إيحاء البيت _ أن يشخص البلاد مريضاً لتهيا له الشتاء طبيباً متفاتياً، ولهناه الحبل المشعنجر هو المدواء المرء ولكنه الدواء اللازم لأنه هو الحبل المشعنجر هو المدواء المرء ولكنه الدواء اللازم لأنه هو وحده القادر على أن يشفى ذلك المريض.

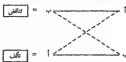
وإذا أردنا قراءة ما خلف الصورة لاكتمال معناها ظاهرا وباطناء قلنا: ربما أوحى تركيب البيت بأن سرض البلاد جلبته الحركات اللناخلية والخارجية التي كان من للمكن، لو تركت، أن تفتل بها، لهما وهبت طبيبياً ماهرا، هو المتصم الذى استطاع ــ بحكمته وهبت طبيبياً ماهرا، هو أن يبد الصحة والماهرات اللك الجمعالية بيد المويش، لكنه استخلم لفايته دواء مرا هو الحرب التي كانت على قسوتها لم لزمة لاستعمال جراومة البغى ولاسترجاع السلامة إلى كل بقمة من جدد الدولة.

1 / جـ

لمل البيت الخامس ورد بصياغة خاصة لتأكيد هذه الحقيقة. فقد بنى على أساس تبادلي بين المطر والصحوء كما كان الحال سابقاً حين اعتمد تبادل المواقع بين الشتاء والصيف:

مطر يتوب الصنحنو منه وبعساء مطر

فإذا كمان (أ) يشير إلى المطر و (ب) يشير إلى السحو، فإن الشكل النائج من اجتماعهما في البيت يصبح كالآتر :



تبادل المواقع بين المطر والصحو يختلف في هدف، عن تبادل المواقع بين الشتاء والصيف، خصوصاً أنه حدث هنا في يبت واحد، بينما حدث هناك في بيتين متتالين.

إن القدرة المدهشة لهذا الشاهر في قصيدته هذه تتمثل في أنه يبني صبوراً شعرية من كلمات تبدو مترادقة ("كالشناء والويلراء لكن كل واصدة ترحي في موقمها بمعان مختلفة عن غيرها، حتى إن متلقى هذه الكلمات في ماكنها من المصور ليوقن أن كلا منها لارمة في موضمها، ولا تعدد أي منها مكان أختها.

يدو من مظاهر هذا البيت الخامس أنه من أخرب أبيات القصيدة وأعقدها، إن لم يكن من أغرب أبيات أبى تمام في شعره كله، ولمل الغرابة فيه من التصرف في ثالبة فالمأره ودالصحو» ، لكننا حين نقرته بالأبيات السابقة تنجلي غرابته ربحل إشكاله، كما سترى.

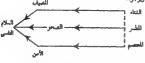
اختلف في رواية كلمة ويلوبه، فقيل: هي ويلوقه وقيل: هي ويلوقه وقيل: هي هيروت وقيل: هي ويلوقه في مكانها الاقتداء فللمني الذي توجي به صورة والمطرء الذي ويلوب الصحو منه هو التحول من حال إلى حال، كذريات الشاج من كتلة متماسكة إلى ماء سائل. وقويات الصحو من المطر هنا يعنى تخوله من الشاخة إلى اللين ومن العبسر إلى المؤوي المناها القصوة على المنهد تحديد شاخية القصوة على يأتي المطر على التحو الذي يتمناة الليه وتختمله. وحين يأتي المظر على النحو الذي يتمناة الله وتختمله. وحين يأتي المظر على النحو الذي يتمناة الناس وؤدى لهم كفايتهم، وحين التحو الذي يتمناة الناس وؤدى لهم كفايتهم المناسحة بالمن وجتى نافج ذلك المطر الذي كنات. المصحود يمنحهم الرعى وجتى نافج ذلك المطر الذي كنات.

المبحو الذي يشكله ذلك المطر المرغوب. أو .. يكلمة أخرى .. تحزره في الصدورة، أسام مطر معبهبود يلوب منه صبحو منشود.

لكننا، في البيت، أمام مطرين وصحوين. وعجليانا كان لمطر واحد وصحو واحد وردا في الصورة الأولى التي كانت فاتخة البيت: ومطر يذوب الصحو منه، و فكيف يمكن توجيه معنى الآخرين. لقد أعاد والمطره هنا الوظيفة السابقة للشتاء المامل، كما أوحى والصحوه بقيمة الصيف الناتج. لكن الصحو هنا صحوان، وهذا الذي يثير الإشكال والغموض. قد نصل إلى تأويل ذلك إذا تذكرنا احتفاء الشاعر منذ بداية القصيدة بالإنسان ومشاعره، وتعمده تشكيل الصور على الهيئة التي تؤول إلى إمتاعه وراحته. بناء على هذا، يغدو المطرة وتقيضه االصحوا المتولد منه يتآلفان فيؤلفان صحوا تقسيا يلامس أعماق الإنسان ويبعث فيه الأمان والاطمئنان: لعل هذا هو المعنى المشمل للصحو الماطر في الصورة الثانية من البيت: ووبعده صحو يكاد من الغضارة يمطره لعله السلام التقسى الذي أصبح فيمعاره الروح فخضارة من الهناءة والراحة والهيدوء وكل ما يحتفظ به المعجم من دلالات توحى بالأمان والسلام.

وهكذاء توك النقيض من نقيضه (الصحو من المطر)، وتألفا (الصحو بمطر غضارة) ليوفرا للورح الإنسانية هدوءا وأمنا وسلاماً. لهذه الفاية تم تبادل المواقع في البيت بين لتائية «المطرة و«الصحوة» كما بينًا في الرسم.

لكن يظل تناقض المطر والصحو وتألفهما لأكيدنا لتفاعل الثناء والصيف، وتمامل المعصم مع الأحداث، فكل ذلك يصب في ممين واحد هو بعث جو من الأمان والسلام في تقوس الناس وحياتهم، ولعل الرسم التالي يقرب ذلك



إن الصحو والملو اللذين كانا في البيت الخامس .. مع تألفهما مختلفي الصفة، أصبحا في البيت السادس فوى سمة واحدة، لذلك اغذا وأطلق عليهما اسم واحد، فالمطر a /1

غيث، والصحو غيث، لكن الأول غيث تراه: وفالأنواء غيث ظاهر لك وجمهـه، أما الثاني فغيث تعييشه وإن كنت لا تستطيع رؤيه: ووالصحو غيث مضمره.

أبى هذا البيت لتقريب ما غمض في السابق فجمع بعد تفريق، وأصبح الأمر قريباً من الانكشاف. ما قمله الشاعر هنا هو أنه وحد المتى على أساس حاجة الإنسان إلى المطر وإلى المسحو. وفي هذا تذكير بالمنى الأصلى لكلمة غيث: فغيث وضوت ترتدان إلى الفصل (غاث) بمعنى: نصر وأعان (٢٥٠). ويذا، يقدو حضور كل منهما في موعده وغوثا»

تعود إلى الأسس النفسية التى بنى الشاعر عليها صور هذين البيتين لترى أنه اعتمد على الزمن قصراً وطولاً إذ جمل الشدة المقترنة بالزمن قصيرة قياماً بالراحة المنظراً لما وبعده، كأنه أراد إقناع النفوص بتقبل قسوة الأول انتظاراً لما يتلوها من وضورية أو نعيم محتد بهافي، ومن أجل الإخراء يعليب ذاك النعيم المأمول استعان بأسلوب مجازى تصويرى معبر، فهو وصحو يكاد من النضارة يمطرى، وهو ما عبرنا عنه بالسلام النفسى في الرسم. إنها القسوة التى تلد الرحمة كما قال:

فقسا لينزدجروا ومن يك حازماً فليقس أحياناً على من يرحم (٢٦)

أو التعب الذي تعبر من فوق جسره الراحة الكبرى:

بصسرت بالراحمة الكبسري فلم ترها

تنال إلا على جــسـر من التــعب (٢٧)

لا يحفق أن التوانق بين المطر والمسحو في شطرى الهيت الخامس قد المكس في تبادل مواقع الصورة، كما قد وسمنا ذلك سابقاً، وقد أدى ذلك إلى تبادل موامل الإيقاع أيضاً، ولمل وحدة الغاية التي أدت إلى السجامهما قد القت توافقاً عماللاً في البيت السادس تمثل في ترديد الاسم الذي اشترى فيث.

إن شتاء ينتج بمطره الخير والجمال ليستحق أن يكون له من ناتجه نصيب. لمل هذا ما آل إليه إحساس الشاعر وهو يرس ناتجه نصيب. لمل هذا ما آل إليه إحساس الشاعر وه الشرية و والسحاب، في رباط نبيل لا يكون إلا بين أثنى محبد! ورجل متيم. ومع أن الصورة ابتذات بكلمة فندى، و ووندى إذا اهندى به لم الشرى، فإن الطرفين الأساسيين فيها هما: والثرى، من جهة، و والسحاب، من جهة، أحرى، من جهة، و والسحاب، من جهة، أحرى،

علینا أن نمود ــ ارتباداً من هذه الصورة ــ إلى صورة والثرى في البیت الأول، فهناك رابط قوى بین الصورتین؟ لأن الترى هنا ومناك هر الفتاة المزهرة بجمالها و والحلي» مثاك هو واللممه للمعته بالندى هنا. لكن هذا التسابه في الأثباء يعفى فارقاً وحيا، ومهما بين الصورتين، هو السلوك الذى سلكه والثرى؛ بعد أن منع صفات الجمال الإثنرى،

كنان «الشرى» في البيت الأول فتاة تعراقص نشوى بجمالها وجمال حليها، لا هدف لها سوى إمتاع نفسها والأخرى في هذا البيت فعروس والآخرى في هذا البيت فعروس تتهيأ لاستهذال فارسها «المحاب» الذى حلمت به واشتاقت إلى مقدمه، لذا أبدت كل زينتها وتعطرت بقطرات من المشدى» استكمالاً لجمالها وإبرازاً لأتولتها، بل إن صيافة والمسورة لتنوجي بأنها فعلت خلك كله عن مسابق تنهير وتخطيط لتجلب إليها فارس الأحلام المنتظر، لقد مجمعت، فعلاً، في مسماها وتخطيطها فضفاته حياً، فأناها مسحوراً وكان مصلاها وتخطيطها فضفاته حياً، فأناها مسحوراً رحل كما تنبئنا الصورة الثانية، وخلت السحاب أناه وهو رجل كما تنبئنا الصورة الثانية، وخلت السحاب أناه وهو

اختلف في كلمة ومعذره فقالوا هي اسم فاعل ومعذره (بكسر الذال المشددة) وشرحه عندهم: وإذا سقط النحدي بالليل ورأيت للك القطرات بالنهار حسبتها قد مر عليها السحاب مقيماً لعلره عنده (أي القريم) بها المطر القليل، فعل المقصر في الشيء، تقديره خلته أناء مقصراًه. ولا ينغي أن هذا يتناقض مع الفحوى العام للأبيات؛ لأن الشاعر حرص في كل صورة على أن يأتي الشيء على القدر المأسولة لذاء ليس هناك إمكان للفكور في أي مقاصرة، وإذا كان لذاء ليس هناك إمكان للفكور في أي تقصير، وإذا كان النباتات

والزهور التي ألفت لمم الشرى لا تختاج، حتى تشكل لوحة جمالية أخاذة، إلا إلى هذا القمر.

وقالوا: هي «مغدو ـ بالغين وبقعح الدال للشددة أو بكسرها ـ على أساس أنها وصف للسحاب؛ أي وجدات له غدائره ، أو وصف للشرى، بمعنى أنه 3قد غير لمساه (٢٧٥). ومب كل هذا الاختلاف توقفهم حند الوضع اخدد للكلمة وشيدهم بظاهرها، وهنم التجاوز إلى الربط بنها وبن جو الأبيات الأخرى السابقة عليها أو اللاحقة بها.

ورأس أنها قمعلوة .. يفتح الذلل المشددة. وهي اسم مفعول من وعفر الرجزا: ككف العامر الاستالات؟ كاف الشاعر أرجدا الشاعر المداود؟؟ كاف الشاعر الرجزا: كافف المحال إلا ما تخيلناه فارساً الذي سلب لهمه وهذا ملاتم للسحاب إلا ما تخيلناه فارساً جبازاً على الهمة والمقام عصياً على كل فتنة، بل يجب أن تكون هذه صورته فهو أبر الشتاء والمعل اللذين امتازا جبات تكون هذه صورته فهو أبر الشتاء والمعل اللذين امتازا جبات مكانة البطولة في البذل والفناء، وما كانت تلك البطولة لتبعم كانة البطولة ليم المبدئ عنهما لو لم يشخص بنموذج بشرى حازم مع الأخرين، ومع فضه أبهاً.

إن فارساً على هذا النحو من المسلابة لا يلين جائبه
بسهولة، فإذا ما استطاع جمال ما أن يسهره وأن يجلبه إليه،
فيجب أن يكون في هذا البجمال فنته ساحرة لا تعلم أبداً.
لمل هذا هو الهدف الذي أرادت أن تصل إليه صورة أبي
نمام في هذا البيت، فالمصرة ترتكز على أساس من التجاذب
الأزلى بين متناقضين، هما، وقد الأثنى ا وخشونة الرجل،
وهو شجاذب يفترة عن ضهره؛ لأنه بين كالنين يشملن
وجودهما بوجوده وتلتم حياتهما باستمراره.

قلت سابقاً إن «الشرى» و«السحاب» هما المتصران الأماميان في الصورة بالرغم من أنها بدئت بالندى. وكان قولي هذا مستنا إلى أن الذى ثن السحاب هو الثرى بعد أن جمله خيال الشاعر بالنبات والزهر والندى؛ فالندى قد يكون نصيب من هذا الجمال تصيب قطرة العلر من الجمال الأشرى؛ فهي ليست أساس هذا الجمال ولكنه لا يكتمل إلا بالإجا

يمثل «الثرى» و «السحاب» في هذا البيت اكتمالا لدائرة ابتدأت مع البيت الأول.مكان «الشرى» في الأبيات

السابقة يتنظر قدوم «السحاب» الماطر بلهفة قوية، ولما هل السحاب وأخصب بسيبه الشرى وازدانت لمه بكل أشكال الزهر وألوانه، غذا هو مطلب «السحاب» ومهوى فؤاده؛ يأتيه بلهفة وشوق. وهكذا تكاملت الدائرة التي سنظل تتجد بثرى مشتال وسحاب متيم؛ أو امرأة جاذبة/ ورجل منجلب.

يدو أن اكتسال تلك الدائرة عند هذا البيت قد أهله ليكون خاتمة مقطع الشتاء وبداية مقطع الربيع؛ فالسحاب الماطر يربطه بالشتاء، والثرى الخصيب يشده إلى الربيع. من هذا أنبع هذا البيت بـأخر فيه ذكر للربيع.

بدأ ألبيت الثامن بالتمبير عن تميز ربيع الناس ـ وهو للمتصم ـ في العام التاسع عشر عن أى ربيح سواه، فهو ـ في نظره ـ «الربيع الأرهر» كسما قال، اختلف في المدى عناه وبسح عشرة حجمة لكنني أظنه يشهر إلى التاريخ الذى بدأ فيه للمتصم حكمه أى قبل العام الناسع عشر بعد المائتين للهجرة بقليل (**)، ذلك التاريخ هر الذى شهد ولادة الحجالة المتحدة وهي الولادة التي أنت إلى والفلابية كبير في حياة الناس، وكنا تجندا تفاطه مذ البيت الأول في القصيدة.

إن البهاره بربيعه المدير (المعتصم) أخط ألوانا مميزة من المخطاب الفنى تتعادل ونشوة الفرصة الكبرى التي كان يشعر بها لذى مقلمه. القد جسم الربيع وبث فيه حياة الإنسان وتودد إليه تودد العجسيم إلى الحبيب، فاجاء برقية ولطف أوست بهمما والهمسرة، أماة النداء القريب وكان نسبته هذا الربيع إلى نفسه وجماهته فقال مهلا: وأربيضا، ثم أبيع هذا بمجموعة من وسائل التوكيد مخقية للمسلال للتميز الذى كان عليه ربيعه وتثبيتاً أنه، وقد جحلى ذلك في قوله: وحقا لهناك للربيع الأوره، فكل كلمة من هذا القول محلس توكيداً محاصاً، بل إن غرابة ولهنك، توحى بأن المتحدث عده يمتاز بغرابة التعزء أو واحديثه فيه.

تستوقفنا في القول أيضا كلمة «الأزهر» التي وصف بها ريمه تمييزاً له وتفضيلا إياه على غيره، يبد إلى اختار كلمة «الأزهر» هذه لتضمن الطبيمة والإنسان معاً كما كان قد فعل بكلمات مبايقة وكالمسيف، ووحصيدة، مثلا؛ ذلك لأن الإزهار تقحم زهر وتقحم نقوس متشية بعبقه أيضاً. بل إن السياق ليوحي بأن تميز ريبه هو في الإحساس المجيد الذي تولد في داخل الناس بولادنه. قد لا يختلف ريبمه من

الناحية الطبيعية _ عما سبقه، لكن ابتهاج الناس كان به أوفر، وسعادتهم بمقدمه أوسع.

كنا وجملنا البحترى يجاوز تلميح أبي تمام هنا إلى التصريح حين جعل ابتسام الروض الشآمي من عدوى ابتسام ممدوحه الهيثم الغدوى. قال:

ومسا نور الروض الشسآمي بل فستي

تبسم من شرقیه فتبسما (۲۱)

إن كلا من أبي تمام والبحترى لا يصف منظرا طبيعياً بقدر ما يستوحي شعور الناس به.

- 11

انتشاء - أبى تمام بهيمه هذا حرك في داخله دافعاً شموليا يجمع الرمان والمكان والحدس والقيح، والثبات والتجوز، على أساس فلسفي فيه صدام بين الحقيقة والحام أو الرفاق والخيال، وقد قاد هذا الصدام إلى أن يرى في كل أو الرباق والخيار، وأنفس، الذلك رأى في البيت التاسم أن الأيام المهيجة تذكر بضدها، وأن حسن الأرض يشى بقصر حمورة لمن انتشاءه بجمال ربح الحياة بعد وانقلابها، كان حافزاً لإثارة الخوف من فقدائه؛ فكلما كان الفرح أرجب كان الحزن إلى النفس أقرب، لكن صياخته للبيت تتضمن أمنية مستحيلة في أن دحس الروض. يممره، أي أن تستمر المان التي يجواها مع التغيير المهجج إلى الأزل، فلو حدث المال التي يجواها مع التغيير المهجج إلى الأزل، فلو حدث المال التي يجواها مع التغيير المهجج إلى الأزل، فلو حدث الأرك.

إن أمنيته المستحيلة هذه تمد ... على أية حال ... وسيلة ضمن أسائيمه المتبعة لإبراز القيمة الكبرى لجمال أيام التغيير أو دالحياة / الربيع؛ ، كما هيأها بطله وعمدو-ه.

إن أيام التغيير الانقلاب، تلك ... وإن انطوت لفترة على القسوة والألم ... قد توجت بنهاية سعيدة فيها الأمان والرضاء للذا تتحي الشاعر بالمنى في البيت الماشر وجهة هذا الحائب المهيم، فوقف عند ظاهر التغيير في الأرش وفي غيرها، فوازن بين تغييرها، وتغيير الأشياء والدواز لها. لقد رأى تغيير الأشياء والدواز لها. لقد رأى الامتاجة، أما تغيير الأرضاء وحرار لها. المتنابع المحسن والروعة.

كأنه كان مشفولا في المقابلة بين الثبات/ والتحول، فالأشياء في نظره - نظل جميلة ما حافظت على أصالتها، لكنها تقبح إذا ما تخلت عن هذه الأصالة وتخولت التياب صفة غيرها. أما الأرض فتحولها يعد ثبانا على أصالتها؛ الأنها خلقت لتكون مصدر وزق الإنسان، للما، كان الأصل فيها أن تتغير سماتها يتغير الفصول، فهى في الشتاء غيرها في الربيع والصيف، والإنسان ينتظر منها في كل فصل خيراً مختلفا ولكنه أساسي في حياته، لهذا كان تغييرها مختلفا ولكنه أساسي في حياته، لهذا كان تغييرها حينا لها وله، في آن.

إن استحمال الشاعر فعل التغيير للأشياء فعيرت وللأرض «تغير» مبنياً للمجهول، يوحى بتدخل طرف ثان في هذا التغيير، وغالبا ما يكون الإنسان هو المقصود بهذا الطرف الثاني حتى مع جمله مجهولا، وهذاء بغوره، يثير ملاأبلاً أخرى محتملة بين تغيير الإنسان للأشياء/ وتغييره للأرض. لكأن الشاعر برى أن مثل مذا التدخل في الأنباء بحولها عن أصالتها، أما الأرض، فإن تمامل الإنسان ممها لتغيير سماتها مع كل فصل يشكل أساس الحياة وقيمتها؛ إنه زواج يشعر ولادات حية متجددة على الأيام.

إذا علمنا أن الأفكار السابقة حول حسن تغيير الأرض والأمنية بدوامه في البيتين الأخيرين (٩ - ١) تشكل المحلقة الأخيرة من حلقات الجسر بين مقطع الشتاء الشغة التي سبق وصفها، ومقطع الربيع الضغة التي سينط وصفها، وإذا أمركنا أن بهل الشاعر (المتصم) يتحرك خلف كل صورة وفكرة، فإن علينا ألا تبعده عن فاعلية ذلك التغيير، فاتقلاب الحياة به إلى الأرجب والأفضل ضبيه تماماً بتغيير الأرض إلى الأنفع مع كل فصل، فالانقلاب مثالا والتير هنا يتكاملان لنيز الإنسان وفائدة الإنسان.

1/4

بعد البيتان التاسع والماشر على كل حال _ استغراقا فكريا ممهنا لوقفة طويلة مع مولود أرضى جديد هو الربيع بمثالة وأطباقه المتنوعة وستجد أن الشاعر في وقفته بمثاله كان شعوقاً بملاحظة الترابط والتفاعل ما بين أشياء الربيع للوزعة على الأشكال الأرضية، كما سنجد أنه يواصل احتفاءه بالإنسان هنا كما كان قد فعل في المقطع السابق، لا نستطيع أن نعزل وصف الربيع عن هدف القصيدة أو أن نخرجه من إطارها الماء؛ فالشاعر منذ المطلع كان يوحى بأن

الربيع ناهج فعل الشناء، وأن الحياة الآمنة ناهج فعل المتصم، وهو في مكان آت من القصيدة يفصح عن غايته حين يعقد مقارنة بين سمة الربيع وخلق المتصم؛ إذ يقول في البيت الثاني والمشرين:

علق أطل من الربيع كــــائه خلق أطل من الربيع كــــائه

لهذا، فإن الوصف الظاهرى لأشياء الربيع وتفاعلاتها الإيجابية هو مظهر شكلي لمان حياتية أصبح النامي يعيشون أجراءها في ظل السلام الذي وقس لهم جهد إمامهم (بطلهم) وجهاده.

دعا الشاعر في مقدمة مطلع الربيع هلا وصاحبين له أن يها الأرض كيف يتشكل جمالها، وتثيرنا في الكلمة هذه أمرور منها، الطلب إليهما أن ويقصيا نظيهماه، فلو توقفنا بكلمة (نظيكحما) عند حد الخسوس، لقلقا إن الشاعر أواد إجالة المضر، لكن المستقمى أهداف الشاعر قد تثيره تثبية النظر ونظيكحماه هنا إلى أنها تتبة مؤلفة من المصر والمحيوة فأرض التي تصور وجوهها تعفي تصوراً كالملا ومحتملا في الحياة بعد أن تصبح هذه الحياة ويماء ويصبح ناسها أشياه في الحياة بعد أن تصبح هذه الحياة ويماء ويصبح ناسها أشياه ما أن من على المناس المساحبين، يمكن أن يكونا التقوق على اللذت إلى الإنطلاق الأرجب والامتناد الأوسم عمر الأخوين (٢٣٠) إذ لا تعلمن اللذت إلى حكمها الفردى على الأشياء، لذلك تطلب مساندة أحكام أشرى من أناس الترين.

الإنسان في مثل تلك الحالة بين ماتع للفقة وماتع لها: فالأول ينفتح على الآخرين فيأخذ ربعطي بألفة وتعاون. أما الثاني، فيتأى بنفسه ويضع بينه وبين الآخرين حجاباً، ووبما تعامل مصهم بريسة وعداوة. وجو الاحياة المام بلمب دوراً حاسماً في مذا النوع أو ذاك ، فكلما كانت الحياة أكثر أمناً زواد المتألفون وقل المتحاورت، وكلما كانت قلقة كثر المناخضون وقفي المتحاورت، وكلما كانت قلقة كثر

إن إقدام الشاعر على حفز غيره للمشاركة في التمتع بجمال ما يرى لدليل، إذن، على أن الجوجو ألفة وتأور. ثم إنه، من خلال نقل دهشته مما يشاهد إلى صاحبيه، يبدو

كمن يرى جمال الربيع للمرة الأولى. من المؤكد أنه وأى الربيع مرات ومرات، ولكن روعة ما يرى الآن تختلف اختلاقاً يثيره حتى ليظن بأنه يلتقى الربيع وبهاءه اللمرة الأولى.

إن هذا يتناسب وجو االانقلاب، الذي عشناه في المقطع الأول.

هذا، وإن الصورة التي أنتهي إليها البيت: قاريا وجوه الأرض كيف تصورة تستنفر من ظاكرتنا بعض الصور التي مرزيا بها سابقًا: إنها وجه أخر لصورة القرىء في البيت الأول: وضغذا الشرى في حليه يتكسره ، وصورته في البيت السابح: ووندى إظامت به المراكبة والمائدة الشاعر والأكثار على أسسها لشكل قواعد أساسية لتوحد للشاعر والأكثار على أسسها وأشياتها من جهة، ولإشاعة التجاوب والتألف بين عناصر والشيعة، من جهة المائد، والتألف بين عناصر القصيدة، مهما احتلفت وبإعادت، من جهة المائد.

لكن كل صحورة من ها العصور الشلاف التي يسدو متشابهة الأشياء تزدى في موضعها وظيفة متخلفة من سواها حتى لتبدو في موضعها لازمة، ولا تستطيع أعتها أن تسد مكافياً، قد نحارل إيجاد فروق بينها من خلال استخدام كلمة الثرى في الأولى والثانية، وكلمة الأرض في الثالثة؛ فإذا كانت الأولى أشاعت جوا عاصاً تمثل في نشرة الثرى بما يهنه من زهر، وإذا كانت الثانية أيضاً أبلت حالة خاصة تمثلت في بروز الشرى فتاة تتصدى للسحاب، فإن الثالثة بشرع جوا عاماً أمندت فيه الأرض تصور بأمكال مختلفة يتلام تماماً ودورة الشار صاحبه في مشاركة جماعه في صورتي الشرى السابقتين عليها، ليوكد أنها بممورمتها حوتهما بصفتهما تشكلين خاصين من تشكلاتها.

لعل هذا العالم العام لعصورة الأرض فرض نفسه على الشاعرة فأسد الفعل وقصورة إلى ووجوه الأرض، بسيغة المقرد كما فعل مع (الثرى). المجمع لا إلى الأرض، بسيغة المقرد كما فعل مع (الثرى). إن منا قد يمنى أن الشاعر التقل في هذا المقامل إلى التركيز في وصعفه مظاهر الربيع على أساس أنه المكاس لحياة كل الثانى زمن الأمان الذى حققه بطل التغيير والإقافات. وفوجوه الأرض، التي تتصور بالوان من الجمسال هي إيحاء وجحوه الذاس على شتى الواتهم وأجداسهم في حيورتها وتضارتها

وتهللها. إنها وجوه يدل إشراقها على أن الانقلاب الذي شهدت هي ولانته قد بعث فيها حافزا قويا للشاط والاستيشار، حتى ينت همم أصحابها المنتفعة في إقبائها على الحياة مثار إعباب، بل استغراب، يمترى من يشاهد ويقارن. أيس هذا ما يمكن أن تفسر به دعوة الشاعر إلى تقصى النظر، والتبصر في الذافع الحمرك لكل هذا الذي يتقصى النظر، والتبصر في الذافع الحمرك لكل هذا الذي

صبارة المصاحبي، في مطلع مقطع الربيح هذا تذكرنا
باستخدام الشاعر الجاهاي مثل هذا النطاب، كقول امرئ
القيس في غافقة مملقته اقضا بلك، و فهناك مجال انضال
ومجال اختلاف بين الخطابين. أما الانشاق فقي التوجه
الفرى وإيحاته الذلالي الذي يستبطن حاجة الإنسان القدن
اللغرى وإيحاته الذلالي الذي يستبطن حاجة الإنسان القدم
الحلى مجموع يخالطه، ومن هذا موص كل من المناهبين
والمدد وثلاثة هو الحد الأدني للجمع في العربية كما نعلم.
منهما: فإذا كان امرأ القيس مثلا _ وقف على الأطلال،
وقد كان ذلك ممة عصره، فإن أبا تمام وقف على الأطلال،
الذي يمكن أن تعده، بالمقابل، سمة عصره الجديد (٢٣٠
وبين الوقفتين بون شاسع، فأن كلا منهما توجى بحياة
وبخلف وقد تتضاد مم الحجة الثانية.

فحياة الناس في المصر الجاهلي التي استوجبت الارغطال المتي استوجبت الارغطال أبقت الإنسسان في صراع دائم مع المكان المنيد طمعاً في تطويم المناسب عليه (173 ، لهذاء كان طبيعياً أن يرى في المصر عنوا فاسياً لارحم، أما حياة الناس في المصر المباسي وفي الفتر التي ألفت فيها هله القصيدة فنبده هانته مستقرة لذاء أصبحت بين أبي تمام والدهر مصافاة ومصافاة حكما قد رأيا في بالماية القصيدة.

كنا لمسنا سابقا أن الشاعر ينبع الخطاب العام بآخر يقرب معناه، وهذا ما فعله هنا حين أدبع حديثه عن دوجوه الأرض. بصور تشى بأبعاد نواياه. القد أحدث تألفا حيوبا أو تواوجا بين شيفين من أشياء الكون، هما: النهار المشمس/ وزهر الرباه كى يحظى بولادة جديدة هى: الجو المقسر. إن هذا التألف الجديد يعيد على الخاطر ما كان طرحه من تألفات سابقة: كتألف الشتاء الذى أنتج مصيفًا حميدًا ووبيمًا مزهرا،

وكتالف المتصم مع الحياة الذى أبدع جواً هاتكًا رقت له حمواشى الدهر، وغمله به ربيع الناس أزهر وأبهى. لكن مما يضيفه التآلف الجديد نوع خاص يتم بين جو حار «النهار المشمس، وآخر ندى: «زهر الربا». أما الناج فجو بينهما، الأن فيه جزءً من الشمس هو الضياء وجزءً من الندى هو النسيم المدلىل الرطب.

إنه المولود الذي يحمل بعضاً من صفات الأب وبعضاً أخر من صفات الأم ، كما يحتفظ بخصوصية خاصة به أيضاً. بل إن عبارة (هو مقمرة التي جاءت صفة للجو الجديد تألف بعض حروفها من حروف تضمنتها عبارنا المسروتين المتألفتين. هذا وإن حرف والراءة يحتفظ بتقوقه المسروتين المتألفتين. هذا وإن حرف والراءة يحتفظ بتقوقه لم الميارات الثلاث وحروف البيت كله. يبد أن تويد كلمة وترى ، معنى وإيقاعاً، في هذا البيت ين المطلع. على ذلك أنه أول حروف كلمة ويهع ، وربما كان هذا هو كل بيت كل بيت تأل من أبيات مذا كان هذا هو كل بيت تأل من أبيات هذا الراعت كل بيت تأل من أبيات هذا المقطع ، لا أهنى حضووه وي كل بيت تأل من أبيات هذا المقطع ، لا أهنى حضووه وي للقصيدة، وإنما في ثانا الأبيات.

يمكتنا – بناء على منا انتسهى إليه تضاعل النهار لشحس مع زهرة الربا – تفسير النهاية الرضية لأية بؤوة قلق في حينة الناس، لمن الفعل فضابه في المصورة هو محووها الأساس ، فهدي يوحى باختلاط عنصر من عناصر و الرابع، لتخفيف حرارة عنصر آخر، وهويله من مقلق إلى مسمد. وعلى هذا، فإن عال السلام العام لمرحلة التغيير قد أصبح عطلب الشغرى جميماء وغلت له قوة السحر في فش كل نزاع أو إطفاء نار كل سوء.

روح السلام غاية الإنسان فوق كل أرض, وعبر كل زمان. ومافتري الشاعر يوجد لها على هذه العال مكاناً من قصيدة. لقد اختصر حاجات الإنسان - أي إنسان - في البيت الثالث عشر إلى حاجتين الثنين هما: حاجة المعاش «دنيا معاش للورى» و وحاجة للتمة بالجمال: وحتى إذا جلى البيع فإنما هي منظرة، وهان الحاجتان - في العقيقة -هما مدار أبيات القصيدة؛ فإذا كان الشناء قد حقق الحاجة الأولى، فإن الربيع قد تحققت فيه الحاجة الثانية.

تلبية الحاجتين - في انوامع - تقود إلى نفاذ السلام الروح ، ونفي القلق والهية عنها، كان الشاعر بارماً حقا بإحديهما ، فإس بالخبر وحده يحيا الإنسان لا يمكنه أن يعيش بإحديهما ، فإس بالخبر وحده يحيا الإنسان. كما أن الجمال لا يمكن أن يكتفي به يديلاً عن الخبر. وعلى هذا، تغدم لقلم المقابلة بين كلمتى وحماش ومنظره مقابلة بين عالمين كبيرين: أحدهما مادى، وثانيهما روحي، لكن كل واحد من هذاين المالمين يحوى جزءا من الآخر. فالمماش الذي يحصله الإنسان بجهده وعرقه لا يخلو من متعة روحية للنظر الجميل لا يحس بجماله من فقد أسباب العيش. إن المتافرة بومي مقابلة واسعة بالرغم من الإيجاز في الكلمات أو المتانية. إن لئي حمائها،

بدا أبو تمام في إيجازه هلا فيلسوفاً يستخدم الشعر لأداء معان فكرية عامة لا تتحصر في وقت ولا ترتبط بيقعة. وقد أنت كلماته في البيت مؤيدة لهذا التوجه الإنساني العام مثل كلمة ددنياه و دالوري، لكن هلا التوجه العام لا يلفي اهتمامه بما يجرى في مجتمعه، بلل يؤكد هذا الاهتمام يهمة، لأن إنسان مجتمعه له حاجات هي حاجات الإنسان في كل زمان ومكان، وحين تتوافر له يتنشب بها ويحرص ألى في كل زمان ومكان، وحين تتوافر له يتنشب بها ويحرص الدعياة، ويملك دافعاً قويا للتشبث به، كما أصبح موالياً لمن وخلو ونشره.

في كلمة وأضحته من البيت الرابع عشر ضمير يعود على والأرض، في الحادى عشر، وهذا يدل على ترابط البيتين وشجاوب معانيهما واتخادهما، لكن الضمير العائد هذا يوحى بأكثر من هذا الترابط المحدود؛ إنه يشير إلى اتخاد بين أبيات القصيدة كلها؛ فالبيت مؤلف من ثلاثة أشياء، هي:

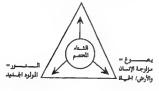
- الأرض التي يعمل باطنها لظاهرها: «أضحت تصوغ بطونها لظهورها».
- والنور البارز الذي ينتجه ذلك العمل الخفي: ونوراه.
- والقلوب التي تبتهج لهذا النور وما يتضمنه من
 جمال وخير عميم: «تكاد له القلوب تنور».

ومده الأنباء الثلاثة هي التي أثارها الشاعر عتلازمة في كل ما مر بنا من أبيات. فأولها والشتاءة الذي وقرس بيده وكفاء و وقسي البلاد بنسسه، واليها: الغرس بعد أن نما وأصبح والغربي والإنسان ومصيفاً ورياماً، والثلها: والغربية الذي تراقص طها لحلية أو الإنسان الذي وحمدة نائج صبيفه وسر بريسه، أو هي المطر، والصحو اللالب منه والصحو التالي لهما الذي ويكاد من المفضارة بمعلو، وهذه جميما أشياء وأحوال تتمانل مع أساسيات ثلاثة متجفرة في جميما أشياء ومن المنتسم بهل الماضو للتماثل الشعمية في والمطرحرة وحمالاً وفداء في الأمن والسلام اللغان وفرهما والمطرحرة أو عمالاً وفداء في الأمن والسلام اللغان وفرهما البطل بالمل البلاد، وأخيراً الإنسان الذي للقي تشاح للك

لكن الأشياء الثلاثة في البيت شكلت صوراً همل ميزات فريدة لم تبرز في غيرها من الصور السابقة، فالصياغة التي تقوم بها بطون الأرض لظهورها هي – في الحقيقة – خلاصة كل عمل جاد ومستور، ولما لم يظهر من هذا الصل الا تتاجه، فإن الناس قد لا يفكرون في الجهد المبلول في الخفاء لاكتمال ذلك الناقج، ها هنا تتجلى التضعية من أجل الآخرين، التي كان الشاعر قد أثارها في البيت الخاص، كما رأينا، الفعل ويصوغ، رمزيا، يوحى بالحمل الذي نشأ والدورة توجى بالموارد المتظر، أما عبارة والقلوب تدورة فرمز السحادة الإنسانية بالموارد الجديد.

ولما كانت القصودة مهنية على أساس هذه الرموز، فإننا تجمعها في المثلث التوضيحي التالي، الذي يؤلف الشتاء/ المتصم البطولة التي أبدعت ذلك كله.

القلوب تدور = السحادة الإنسانينة بالولادة الجنديدة



لاحظنا في أكشر من مكان أن أبا تمام ينشقل في المقصيدة من التعميم إلى التخصيص. وها هو هنا يتابع أسلوبه المفضل، فيقض في المينين الخامس عشر والسادس عشر عند وهرة من وهرات ذلك والدوره، ويضمها في صورتين تحملان سمات اتخادهما بما مر من صور.

أما الصدرة الأولى، قموزعة بين أشياء الطبيعة في حدها الأول: «من كل زاهرة ترقق بالندى»، وأشياء الإنسان في حدها الثاني: وفكأنها حين عليه تحدو، لقد اختلف في رواية وعليه، فرويت أيضًا: وعليك، و وإليه، لمل اختلاف الروايات جاء من الإشكال اللغوى؛ على من يعود الفسمير؟ أعلى خائب أم على مخاطب؟

يعود الضمير – فيما أرى – على خالب حاضر في الوحت نفسه؛ ذلك لأن الأساس الذي بنيت عليه الصورة هو الأنفة أو التعاطف الإنساني، فلا تدمع عين على إنسان إلا إلفته أو تعاطفت ممه، وفي هذا يستوى ضمير الخاطب وضمير الغالب؛ فإذا كان للمحاظب أصبح الحوار بين التين حول خالب وخالبة الملك خللتهما مما، وفي الحوار بين التين حول خالب وخالبة الملك خللتهما مما، وفي جسلاً، حاضراً روحاً. وقد يفضل ضمير الغالب لأنه يكان جماداً، حاضراً روحاً. وقد يفضل ضمير الغالب لأنه يكتر جماعة الألفة والتعاطف، وهذا يتناسب مع توجه الشاعر في الفعميدة؛ لأن همه توميع قاهدة المشاركة في الثالف ونبلد النعاص التعاطف.

رواية الصورة بضمير الثائب دعليه، مجمل من الندى أليف الزهرة الذي تخشى أن يفارقها ويبتمد عنها، إنها غضته لكنها تبكيه لأنها تعلم أنها ستققده قريهاً.

ونمود إلى بعض مفردات العمورة للوقوف على سبب اختيارها دون سواها. لقد اختيار كلمة (واهرة) بلالا من كلمة (وهرة) وهو اختيار موفق لأن وزاهرة) اسم قاعل مؤنث يحوى الزهرة وينقل أيضاً تأثيرها في قلوب الناس، وهذا فعل ذو وظيفة مزدوجة حرص الشاعر على إيجادها في مجموعة من كلمائه التي جمعت بين الشئ والإنسان في أن. أما كلمة «ترقرة»، فإن حروفها تمنح بترددها بين الراء

والقاف إيفاعاً يوحى بترده قطرة الندى بين الثبات والسقوط، وهى أيضاً لتوازى معنى و وزناً مع كلمة «تخدر»، فكلتاهما مجتمعان على تفعيلة واحدة «متفعلن»، وكل واحدة منهما تشكل أساس المعنى في صورتها: الترقرق للندى في الزهرة، والتحدر للدمع في العين.

لمل صورة «الندى» الذى «ترقرق» به «الزاهرة تستغر من ذاكرتنا صورة «الندى» الذى «ادهنت به لم الثرى»؛ فكل من الصورتين مؤثرة فى موضعها لأنها تشيع جوا عاطفياً يؤلف بين محبين بالرغم من أن إحدى الصورتين للفرح وتانيتهما للحزث، ومن الفروق بين المصورتين أن «الندى» الذى تتربن به «لم الشرى» فى الأرلى هو وسيلا غايتها جلب السحاب، يهما هو فى الثانية غاية تسعى «الزوم» لأن مختفظ به وتبكى خوفاً من فقدانه. وقد ينظر إلى الصروتين من منظر واحد فى حالة الغرح وحالة الحزن، ذلك أن الصورتين تتحدثان عن طبيعة الألفة بين الألئى والذكر، في جميلة فى الحالتين، فالرجل الذى تتزين المرأة والبكاء تتطلق من تبكى عليه لفراقه، وهى فى الاستقبال

أما الصورة الثانية، فصورة دالزاهرة يحجبها الجميمة في طرفها الأول، ودالمداراء تبدو تارة وتخفرة في طرفها الشائي، وهي صورة أخرى من اشتراك الجمسال الطبيعي بالجمال الأنثوى لإدخال المسرة إلى قلب الإنسان المالقي لهما. لكن الجمال المتلقى هنا ليس جمالاً مادياً فقط، وإنما هو جمال في الخلق والروح أيضاً كما سيتضع.

تختلف هذه المسررة عن الأولى في أن طرفيها ليسا متساوي المناصر، فالأولى بحوى النين هما الزهرة البادية اللجميم الحاجب، أما الثاني فيحوى واحداً هو العلراء، لكن المداراء تبدو في حالتين: حالة الظهور/ وحالة التخفى وخفراء. قد يفترض أحد خلاف هذا فيرى هذا الطوف مؤلفاً من عنصرين أبضاً هما العلراء مقابل الزهرة/ والساتر الذي يغضيها سحتى مع عدم ذكره سمقابل الجميم، الخلافة بمراة مكانها تقال من قيمة الجميم في الصورة لأنها تبرؤه جماداً، والأهضل أن يشخص فيعطى فعل الرجيل الغيور الذي

يجب أن نظل له خصوصيته لدى زوجه. وإذا كان هذا جائزاً _ وجوازه ممكن _ فإن هذه الغيرة ولدت عند المرأة والرجل، على حد سواء، سلوك الهافظة.

لا جدال أن الحياء طبع في المرأة، لكن حالاته تتأثر يأخلاقيات المجتمع . ولا يماري أحد في أن المجتمع العربي المسلم المحافظ الذي نشأ فيه الشاعر كانت له فاعلية إيجابية في تقوية هذا الطبع الجميل . وقد أدى هذا إلى إكساب المرأة صفة جمالية في شكلها وخلقها وسلوكها، وهو نفسه الذي جمل صورة «العلراء» وزادها تألقاً.

كان تجاح الشاعر في إحداث مشابهة بين والزاهرة والمداراء مبنياً على أساس أن كلا من المنصر الطبيعي والمنصر البشرى يمثل قمة الجمال في جنسه. وإذا ما كنا قد فسرنا سابقاً الدافع النفسي وراء استخدامه كلمة والزاهرة بدلاً من الزهرة ولإننا الآن أكثر اطمعاتنا على ذلك التفسير. فالزهرة ليست بذات قيمة إذا لم تخرك القلب وشفر التوفي فارهرة المنصوب ومنعشتها؛ لأجل هذا كان والجمميم؛ وزهرة الشوى منعشتها؛ لأجل هذا كان والجمميم؛ حريماً على أن تكون له وحداء دون سواه، وأما المداواه؛ فإنها رابحال، كما تصبح به فتنا للمدال الأثنوى البكر الخفر المصون الذي تصبح به فتوب براوجال، كما تصمى الرغبة في الفوز به مثار تنافس شايد. براوجال،

وهكذا، تجسمع كلمة والزاهرة» و والمداراء على واحدية الإثارة واستحقاق الملاحقة، والتسابق لنيل الرضا والحسازة الخاصة، كانت كلمة وتبدوه التي ترددت بين الأولى في الشطر الأول والثانية في الشطر الثاني قد أسست قداعدة التدوافق الإيقاعي الموازى للتوافق المعنوى بين النصرين؛ الطبيع، والبخرى،

والصورتان كلتاهما مبيتان من ثنائية متضادة هي: ظهور الجمال/ واحتجابه، وهي الثنائية التي تؤدى إلى إلهاب الرغية في متابعته؛ لأن الظهور يطفئ حرارة الشوق إلى الرؤية، لكن الاحتجاب يمث لهيب شوق جديد. وهكذا، غيا النفس في حالة من التردد بين الظمأ والارتراء، بل إن هذه الحالة نفسها هي التي توقط في النفس رضبة الحياة، لأن

النفس فيها لا تطالع الجمال مطالعة مستمرة تبعث على الملل والرتابة، كما لا تحرم منه حرماناً دائماً يقود إلى اليأس والقنوط.

من الأساليب التى وجدنا الشاعر يتابعها المراوحة بين التعميم والتخصيص، كما هى الحال فى البيتين السابع عشر والثامن عشره إذ بدأهما باستحضار مشهد عام لحركة أشياء الربيع، قوق أرض تمتاد أمام النظر بتضاريسها المثنلة وقارانها مها يماللها من عمالم البيشير، كمان تمارج النبسات فى ورهدات، الأرض ووغادها، قد تملك خيال الشاعر وافقعاله وأثار لديه شبيها من واقع الناس فى مجتمعه هو الرقص الجماعى لمؤلف من وقتين فى خلع الربيع تبخري بحركات يتناهزة، عبارة وفى خلع الربيع، قاسم صفترك بين طرفى الصورة، وهى حقيقة فى الأول، ومجازية توحى بالوان التياب الوشاة فى الثانية.

لمل كلمة وتبخرة تعيد الجر نفسه الذى أقارته كلمتا وتمرمره و ويتكسره في بيت المطلع حتى تصدفع متلقى القصيدة إلى أن يؤلف بين الجوين مما ريقف مندفعاً بهما، بل مشاوراً من خلالهما إلى الجو البهيج الذى تتجاوب أمداؤه داخل أبيات القصيدة كلها على أساس من التكامل والتحدد.

الرهدات/ والنجاد لتالية متضادة تصلح للتعبير عن التنافر بين الأشياء والصراح بين الأحياء. لكن الشاعر نظر إن على الأحياء. لكن الشاعر نظر إن على أنهما بإلغانا، منظراً واحداً متصالحاً ومتألفاً يذكر بحو الألفة الاجتماعية الذى تسامى فيه المواطف وتسجم الأرواح. إن الصووة، بهذاء تصدر عن ويات عالية للمجتمع النموذ؟ الذى تتحول فهمه مثيرات النافش إلى أسباب للصفاء والتكافل.

يسيطر على الشاعر مناخ هذا المجتمع المثالي فيستغرقه في صورة تفصيلية أخرى يقيمها على القاعلة نفسها التى تصدائل فيها شباء من الأنسان، لقد جلب اهتماسه من ألوان الربيع لونا الصفرة والسحمرة ، منشرة محمرة ، فاستثارا من خياله رابات حمير ورابات مضر في المركة استثاراً من خياله رابات حمير ورابات المضر في المركة استثاراً من خياله رابات حمير من المركة استثارة تشابه: وكأنها عصب تيمن في المرفة وتضفره.

إذا كانت المصورة السابقة نظرت إلى حركة تموج النبات في مكانين (امواد والنجاة)؛ وقسمت الراقصين بالمقابل إلى دفكتين، او فواد بناء الصورة هنا لا يوسى بهذا بالتعمين، وإنما يوسى باختلاط هنين اللونين وترزيمهما متعانطين على رقمة أرضية عي استداد مكان الربح في معالمة بينة الصورتين مهم جنا في سبيل شقيق الغابة الشعرية؛ لأن الانقسام إلى فكتين في الأولى محكوم يجو المرح واللهو، فالانقسام إلى فكتين في الأولى محكوم يجو المرح واللهو، ولهنا لم يحدد المناعر في هذه الصورة همية كل فكة، فكل ولهنا لم يحدد المناعر في هذه الصورة همية كل فكة، فكل فئة، فكل خذ، فكل خذ، فك

أما الصورة الثانية، فقد حددت هوية الأفراد وحصرتهم في حدميرة و قصفرة، ولما كان هلذا الجناران ممروض بالخصام الدائم، فإن أي تقسيم لهما هو تكرس للنزاع والحقاد، في هذه الصورة إلى تشر أوالحقاد، لهلئا، عصد الشاعرة في هذه الصورة إلى تشر أطلامهما مختلطة للدلالة على نبذ الخلاف والانفراط مما أياناه في الجنسم الشائي الجنيد، وهو مجتمع حسكما رأياناه في كانت ساحة الرفا لحمير ومضر مكان مناصرة لا مكان مناصرة لا مكان مناصرة ومن أجل هلئا، وعميد، لتقابل كلمة وقتين، في الهمورة السابقة، وعصب ومعميدة لتقابل كلمة وقتين، في الهمورة السابقة، وعصب توجه وقتهم ود.

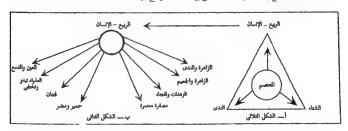
يبدو أن امتزاج عمب من حمير بأخرى من مضر كان إيحاء بصفاء المجتمع والتقاء أفراده جميعاً على إزاحة

هم مشترك. وقد كان البحترى لجأ إلى مثل هذا الإيحاء حين جعل من سمات القيادة الناجحة تأهيل القائد نفسه أن يكون محط ثقتيما معا (٢٥٠).

صورة أبى تمام توحى ببعد توحيدى عميق؛ إذ تجمل كلمتى (مصفرة) و (محمرة) حالتين لكلمة واحدة هي وزاهرة) ، فلو قابلنا ها بها بهائله من الصورة لأمكننا القول: إن المماثلة تستند إلى أن حميسر ومضسر فرهان مزهران توحدهما نبتة واحدة وجلر واحد، وأن «التيمن» و «التمضر» في الوغا حالتان لخصوصية كل منهما، ولكنها خصوصية لا تتمنع اشخاد الأهمال المتعلقة على هدف واحد، أو ضم الأجزام المعددة داخل شرفة واحدة.

من الملاحظ أن الشاعسر، في العسور الأربع التي المترقعها والزاهرة، شغل بينائها بناء فتاتها كألفياً، سواء أكان أسام أتلائكماً متوافقاً من التناقيات تمالاً أم تخافقاً لم تضافاً. وإذا رجعنا إلى ما قلماء في البناء الثلاثي المؤلف من تزاوج عنصرين لولادة ثالث والناق في المنافقة على المزاوجة، ويركز على النافج اللك يواه مجسماً في تالف الثانيات على ما وضعاً. قد يكون هذا واضع الصحة إذا تذكرنا أن الزاهرة جزء من الربيع، وأن (الربيع / الإنسسان) كسان نافج ميزاوجة بين

تألف الثنائيات، إذن، هو تأكيد تألف النائج/ المزلود، وليس إيجاد نائج جديد. بناء على هلما، يمكننا التمامل مع البناء الثنائي في مقطع الربيع على أساس أنه نتاج ما انتهى إليه البناء الثلاثي، وليس بناء موازياً أو مخالفاً له، كما قد يوضع الرسمان التاليان:



٦/٢-

نلاحظ أن تتاثيبات من الطبيعة والإنسان توازنت في الشكل الثنائي على مبدأ والمشابهة ، لكن ثنائيات في البيتين الناسع حشر والمشرين تتشكل على مبدأ آخر هو مبدأ والتحول».

إن انتشاء الشاعر فى الإقبال على الحياة الأمته، واستغرافه كل مبهج فيها، صنعا لديه قوة جاذبة جامعة لكل جميل متناغم، حتى لقد خدا كل شوع فى خياله يتراءم مع شي آخر أو يتحول إليه، فجمال الألوان وانسجامها فى الطبيعة الألوا لديه جمال أضياء الناس وانسجام ألواتها، وهو، هنا وهناك، يركز على حالتين أخريين ألارهما فى السابق، هما تنامى المجمال وخوله من حالة إلى أخرى.

فالنبات الذى بدأ غضاً أخضر ثم تولد منه زهر أصفر يستنهض من الخيال صورة الدر الذى يتحول من لون إلى لون، وكذلك الوردة الحمراء بل الساطمة الحمرة تشكل من الهواء الحميط بها هالة صفراء كلون الصفر «معصفر»، بعد أن تضاعل معه، وشحول لونه إلى لون من جدس لونها.

إنناء حين تتموخي النقمة في تخميد بعض الألوان المذكورة، قد نختلف على بعض الكلمات. فالتبريزي جعل ١ الفاقع؛ من صفات الأصفر، لكن المجم ينص على أن «كل ناصع اللون فاقع من بياض وغيره (٢٠٦٠). وقد يلعب بعضنا - بناء على هذا - إلى أن يجعل كلمة افاقع، في البيت خاصة باللون الأبيض كي تتناسب مع لون والدو. وحسما لهذا الخلاف المتملء نستحضر القاعدة النقدية المعروفة التي ترى أن غاية الشعر ليست نقل الأشياء وصفاتها وألوانها نقلاً حقيقياً، وإنما الانفعال بها؛ فالشعر ليس محاكاة لظاهر الأشياء وإنما نقل العكاسها في النفوس والعقول. وتأسيساً على هذه القاعدة، نرى تخول الألوان مجالا للتفكير في إرادة الإنسان الخلاقة التي تتلعب بالأشياء بعد أن تمتلكها. إن السيطرة الكاملة على أحوال الحياة وموجوداتها حلم أزلى نشأ مع الإنسان منذ بداية وجوده، وكلما كان يتوصل إلى اكتشاف ما، كان يعتقد أنه يسجل انتصاراً جنيداً في مجال تلك السيطرة.

إن والدو الذي ويشقق قبل ثم يزعفره غول من حال طبيعية إلى أخرى صناعية، لكنه في الأولى مصدر ثابت وواحدى الجحال في اللون وفي الشكل أما في حالته الثانية، فمجال للتحول إلى حالات متعددة من الجمال، مواء أكان فلما التحول في لونه أم في شكلة أم فيهما معاً. المتحكم في حالات التحول ثلك هو الإنسان الصانع، فحسب مواهبه وقدراته تصاغ أشكل المجمال وتوعها. لكن العمانه بعاطه إلى بيقة مساحة لإبراز مواهبه وقدراته تلك، فكلما كانت البيئة أمنة، وكلما كان ناسها متألفين، كان مجالها مهيا للممل الناجح والإنتاج المتقن. إن هذا هو ما توجى به صورة الشام هنا، يعناصة حين نقرنها بالمصروة السابقة التي أمرزت الشاهر هنا، يعناصة حين نقرنها بالمصروة السابقة التي أمرزت بيئة ذلك المصر مجهنة للإبناع بعد أن تهياً لها الجو الأمن.

وإذا أجلنا النظر في صينة البناء للمجهول التي وردت عليها صياغة الفحاين: ويشقرى و ويزعفره في المعروة، أمركنا تحول الحركة من الخصوص إلى العصوم، ومن محدودية للكان إلى انساعه وامتلاده فالحركة التي يأنت من نقطة كبرت وانطلقت في عالم مترامي الأطراف. وضلت صياغة المر إيحاء بتحولات كثيرة كانت تتم في أشياء وأحوال أخسرى حتى ضاء امن ذلك العصد سعاء باكتشافهم وإهناعاتهم، لأنهم كانوا يحققون بها اتصارات عزيزة طائلا حرموا من تقيقها وهم يعيدون عن هذا الجو الأمر الذي يعيدون فيه.

ثم إن الصدورة الثانية التي رمسمت تأثير لون الزهرة الساطع في محيط الهواء حولها – اأو ساطع في حصرة فكأن ما يدنو إليه من الهواء معصفره – لتوحى بإمكان غريك الإيماع الفردى لطاقات المحموع الخلاقة. إن هما يسترجع في أذهاتنا إبناعات الشتاء والمعتصم التي حركت الكون والإنسان نحو الأجمل والأنفع.

لما كمان البيت الواحد والمشرون هو آخر بيت في مقطع الربيع، وهو المؤدى إلى مقطع الخلافقة، فإن الشاهر قد أرحى فيه بمواقف تنفذ إلى المقطعين، لقد أنطاق من حقيقة أن الكون والطبيعة وكل ما يتم فيهما من 9صنع، المله ومن وبدائع لطفه، بعباده. كأنه هنا يقتيس مضمون بعض

آيات كريمة كقوله تعالى: اللم تروا أن الله سخر لكم ما في المسموات وسا في الأرض، وأسبغ عليكم نصصه ظاهرة وباطنة (٢٣٧). تم ربعا دهـ وياطنة (١٣٧) تم ربعا دهـ وياطنة إلى الصفرة بيدائم لطف الله، وفي ذلك إيحاء بأن هذا التحول قد سخر نصحة للناس، وهذاء النصحة لها طعم محتلف في كل حال من الحالتين؛ فعالها مع خضرة النبات انفتاح الحاضر على جمال الربيع، واستشراف للمستقبل وقت التحول إلى الممدفرة، وحالها مع الصفرة تهيئة النفوس للفرح مع جنى بالبنية اللفرية التي جمعت المونين مترامين، فكان في هذا المختصر الشاعر الزمن غلائنة بها من غنى عاطفى؛ لأن النفوس تسر بكل منهما مسرة خاصة ومحتلفة.

لمل عبارة المائع لطفه و تركيب تؤلفه مجموعة من الآيات. فالهدائع من مثل قوله تعالى فبديم السموات والأرض، وإذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكونه ٢٨٨٥. ولطفه من مثل قوله: فالله لطيف بهياده، يرزق من يشاء وهو الذي السرية، (٢٩٦٧). وقلطنه الله بالحباه إذا، هو الذي وأبدع جمالاً ورزقاً عملين، باخضرار النبات، وهوله إلى المسمورة أحين استرحى أبر تمام هذا المنى، فيأته أرحى بضرورة أضافظة على مشيعة الله عده، وأن تكون الغاية كان في هذا تلكو معمل منسجمة مع البطائع لطفقه تعالى. كان في هذا تلكيراً بعمل المسجمة ما البطائع، وتأكيناً بالله عدما مؤسس على هذا المثينة الإلهية.

إن لهذا المعنى بعداً دينياً وسياسياً؛ لأنه يوحى يتسويغ المبدأ الذى طرحه أبو جعفر المنصور أساساً لحكم العياسيين؛ حين قال: «إنما أنا سلطان الله في أرضهه"⁽¹⁾.

1/4

حمل الشاعر هذا البعد ودلف إلى مقطع الخلافة: فعقد فى البيت الثانى والعشرين مشابهة بين الربيع/ والإمام المعتمسم: «خلق أطل من الربيع كأنه خلق الإمام». وللشابهة توسى بأنه إذا كان الربيع كما قدم سابقاً عقد أوجد لطف الله بعباده، فإن اختيار المعتصم إماماً للناس هو

أيضاً من لطف الله بمباده. ولتأكيد هذا المنى لم يحدث أبو تمام المشابهة بين الربيم! والإمام في شكلهما أو منظرهما: وإنما في خلق كل منهما. والخلق صسفة تشكلت في محيط، وهي منصرفة إلى التأثير في محيط أيضاً. لذاء كان الخلق وسيبقى الصلة المللي بين الفرد والمجموع، إنه أساس السلوك الصادر من الفرد لسعادة الجماعة أو شقائها، وهوء هنا، في الربيع والمعتصم، هيئ لسعادة الإنسان وحسرته.

أما القمل وأمال و المستمار للربيع ، فيوحي بممان تسائد المتيار والخلق و للمعتصم/ الإمام . إنه يعيدنا إلى بعض الأفعال السابقة و مثل ورق في ورقت حواشي الدعوى و و و أضبعي في ورق و و أضبعي في والمتحد تصرغ بطراع المتهاد المتهاد المتيارة في وحتى ضدت و هنرا و خداها و خ

تطالنا في جانب خلق المعتصم من الصدورة ثلاث كلمات مختارة بعناية؛ هي «الإمام» و هديه» و «المنيس»؛ «كأنه خلق الإسام وهديه التيسر»، أما الكلسمتان الأوليان - «الإمام وهديه» الحقد ورفنا متلازمتين في أكثر من أية قرآئية. قبال الله تسالي مشلا؛ فوجسلناهم ألاممة يهيدون بأمرناً (الله تسالي مشلا؛ فوجسلناهم ألاممة يهيدون بأمرناً (الله تعلق الإمام وهداية الناس إلى فعل الخير الذي أوحى إليه فعلمه ؛ أن أن وظيفته هذه هي من «بدائع لطف الله بمباده التي توقفنا عند مغزاها. وبهده الوطيقة الاي فلحد للمعتصم / الإمام خلقا، يلتقي مع الربيع على غاية واحدة؛ هي توفيرها.

ويسدو أن أبا تمام قد تكامل بيت، هذا -- وهو مطلح مقطع الخلافة -- على الإيحاء بأفكار العباسيين السياسية والدينية ـ جاء فى تاريخ الإسلام السياسى:

وكذلك عجد الخليضة يتلقب بلقب وإمام توكيداً للمعنى الدينى في خلافة المباسين، أي توكيداً للمعنى الدينى في خلافة المباسين، أي يطان في عهد الخلفاء الراشدين والأموين على من يؤم الناس في الصسلاة، على حين كسان كانوا يعتقدون أنهم أحق بالخلافة من صواهم. كانوا يعتقدون أنهم أحق بالخلافة من صواهم. وبعد أن صارت الخلافة المباسية تستند إلى نظرة ورجال الدين ينشروا بين الناس هذه النظرية التي أصبح لها شأن في الحياة السياسية في الدولة المباسية (٢٤٠).

الظاهر أن العباسيين أحبوا أن يؤكد مادحوهم؛ يخاصة الشعراء، هذه النظرية أيضاً، لأنهم أرادرا تثبيت قيادتهم الدينية بتأكيد إسناد والإمامة لهم دون خصومهم آل البيت العلوى. يهذا، يصبح إطلاق أبى تمام لقب «إسام» على خليفتهم المتصم صدى تلك الرغبة العامة عند العباسين.

أما كلمة والمتيسرة التي حددت سمة وهداية هذا الإمام، ففرضت نفسها هنا لتمتع هذه الهداية خصوصية الإمام، ففرضت نفسها هنا لتمتع هذه الهداية خصوصية مرخوبة ، إن والإمامة لا يسوق الناس إلى الهداية الملحقة أسلوب لمعتمل الإمام المقصل الذي يسر للناس الحافز إلى المعل المتعمد / الإمام المفضل الذي يسر للناس الحافز إلى المعل حواز أيماداً حتى خذا المتصمم من خلالها أشعوذجاً في صوراً وأبعاداً حتى خذا المتصمم من خلالها أشعوذجاً في التافاني من أجل إسعاد الجماعة التي هو إمامها أشعوذجاً في

إن اكتفاء الشاعر بلقب الإمام، وتكرار اللقب في بيتين متتاليين (٢٣،٢٢) صفة للمعتصم دون ذكر اسمه، لينل به بجلاء - على أن فعله هذا جاء تلبيتاً لادعاء المباسيين بأقهم أحق بالإمامة من غيرهم. ولا ندى إذا ما كان قد فعل ذلك انطلاقاً من عقيدة يؤمن بها، أو عقيقاً لرغبة محدوحه الذى أواد أن تذاع وأن ترسخ في عقول الناس لرغبة محدوحه الذى أواد أن تذاع وأن ترسخ في عقول الناس

أما كلمة «هديه» التي قرنها في البيت الثاني والعثرين بـ «الإمام»، فقد عاد إليها في البيت الخامس والعثرين؟ إذ وصف الخليضة بأنه «عين الهدى» «حين يظلم حادث»

وجمل الخلافة ومعجره تلك المين. لكن موقع «الهدى» هنا وهناك، مختلف، فحين وصف الخليفة ، بأنه دعين الهدى، نظر إلى الهدى على أنه محنوح للخليفة ، ولكن حين قال: إن دهديه محسوه نظر إلى الخليفة على أنه سانح للهداية. وعلى ذلك يسبح الخليفة واصطة بين مصدر الهداية — (الله) ، والناس الذين يتلقونها، فهم محموحها رمانحها أن . ولا يخفى أن الذاية من وزاء صدا هى تأكيد الوطيفة أن . ولا يخفى أن الذاية من واراء صدا هى تأكيد الوطيفة الدينسة الدنيسوية التى كمان الخليفة العبامى يؤمن أنها منوطة به.

لكن الشاعر -- مع هذا -- نظر إلى الوظيفة المؤدوجة للخليفة من باب الفاية / والوسيلة حين وارث بين العين / وصحيرها في الصورة المرسوة، فكرن العلاقة محجراً علمين الهديء يعنى أن الطرفقة الدنيية وصدها يسوميل إلى إنارة كل دحادث هنظامة، إن هذا لم يقلل من شأن الخليفة المباسى بل على المكس تماماً -- منحه شرعة في القول والفعل حتى لو كان مخطأة أغيما، لمل هذا ما حلا بأحد الباحين إلى أن يدى دهشته من القدامة التي أسبغها المهاسون على كل ما يسدى دهشته من القدامة التي أسبغها المهاسون على كل ما

وأثام المباسيون خلافتهم على ألهم أحق الناس بإرث الرسول، ومضوا يحيطون أنفسهم بهالة كسيسرة من المتضابيل ولمنجب أن نرى الفقهاء والأنقياء الذين كانوا بمارضون بني أمية ويمدونهم دنيويين ظالمن يتصاعون المسياحاً أصمى للمباسيين، ومهدونهم وراساء شرعين للأمة من الناحيتين: الرسية والروحية (١٤٦٠ شرعين للأمة من الناحيتين: الرسية والروحية (١٤٦٠ شرعين للأمة

لعل هذا الذي ادعاء المباسيون لأنفسهم كان من الدهاء السياسي بمكان حتى استطاعوا به أن يستميلوا والفقهاء والأثقياءه، وكذلك الشعراء وكل من كان له تأثير في الجتمع الإسلامي آفلك.

وربما كانت المماثلة التي عقدها أبر تمام في البيت الثالث والعشوين بين الإمام / والربيع تؤلف طبلاً إضافياً على استجابته لتلك الاستمالة. إذا قرأنا هذا البيت قراءة تربطه بالبيت الذى تبله، فإننا نحكم على أن الشاعر التقل من إطار العموم إلى رحابة التخصيص والتفصيل. لذا، لابد من

التوقف في البيت عند ثلاث محطات مهمة: أولاها: ماالة وعمل الإمام و جوده وبالنبات الغض من الربيم، وثانيتها: محروة «سرج توهر، التي آلت المماثلة السابقة إليها، وثالثتها: الأرض التي انعكس عليها آثار ذلك كله.

كان النساعر ذكياً حين انتسار صفي المدال و المجوده من الإسان الأيماء مثلثان لليان من الإنسان من الإنسان من الإنسان المستبين: الحاجة الروحية التي تجد طمامها في المساواة في الحقوق والواجيات (المدل)، والحاجة المادية التي تعلم أن القوت مضمون. كما كان ذكياً أيسان حين انتمار من الربيع والنبات الفضى إلا أن في هذا النبات المنفى الأن في هذا النبات المنفى المنافق في الجمال الربية في الجمال الربية في الجمال الربية هذا النبات من حب وقمر يرقب والمادية ففيصا عول إليه هذا النبات من حب وقمر يرقب الإنسان قلفهما استمرارا لهينه وحياته. وقد سبقت ممالجة بيت و الشائث عشر من هذا القصيدة بما يوحى بهلا المناف دن الشائث عشر من هذا القصيدة بما يوحى بهلا المناف

أما صورة والسرج التى تزهرة، فتنفتح أمامنا بابا لاستمدام الشاعر تدالية النور والظلام. علينا أن نقرأ هذه المسروة من خلال ريطها بمسورة مسقت في البيت الرابع عشر، وهي مسياغة الأرض ادوراً تكاد له القلوب تتوه. فالمغاية من الصورتين واحدة، هي إضاءة دواعل الناس وطرد المعروتين أن النبات (الدور) أحد فعل تتوير الدور، يهنما أحد الدور والسراج، فعل تزهره، وهذا يعنى أن الدلات بين النبات والنور تتبادل وتتحد في خيال الشاعر ورجدانه، ويضبح كل طرف قادراً على أن يعل في مكان الأنهما مما يحققان غاية أسلية واحدة هي إثارة الأنوب الخلاصة المناسية واحدة هي إثارة الدور الخلامة أسلية واحدة هي إثارة الخلوب الخلامة أما الناس بكل ما غصمة كلمتا الإنارة.

مقابلة النور / والظلام، إذن، ثنائية متضادة خدمت هدف الشاعر وأوصلته إلى النجاح الفنى، لكنه أشاد - لتحقيق غايته - من القابلة المتكررة في القرآن الكريم بين هذين العنصرين حتى أصبحا رمزين دينيين لثنائيتين أخريين، هما: الهداية والضلال أو الإيمان / والكفر. سأورد من تلك الأيات الكثيرة التي جممت بينهما التنين هما:

الأولى قوله تعالى: فالله ولى الذين آمنوا يعخرجهم من الظلمسات إلى النور، والذين كمفسروا أوليساؤهم الطاغموت يخرجونهم من النور إلى الظلمات (³²³⁾.

الثانية قوله تعالى: ﴿كتاب أَنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور﴾^(ه؟).

إن الآيتين لتذكرات بوظيفة الإمام كما جلاها الشاعر في بيت سابق، وربطها بمشيئة الله حين جعل الإمام وعين الهندى، التى بها بيدد وظلمة الأحداث، في زمانه. ولمل هلا هو الدانع وراء ذكره والأرض، محطئنا الثالثة: فالأرض التي أصبح لها من دعدل الإمام وجوده، ومن والنبات المفض، وسرح ترهر، هي مكان الأحداث والتجارب، تستقبل الأفعال وتمكس تتائج هذه الأفعال. جوها مع الشر ظلام ومع المغير نور. ولما التقى فوقها نبات الربيع الغض مع عمل الإمام وجوده أؤهرت سرجها ضياء وبهاء، بل فرحاً ورضاء ليكون في ذلك تكامل وخطن، الربيع و خطاق، الإمام.

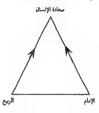
لكن أبا تمام أعطى خلق الإمام وفعله فضلاً وإلداً من خلال المقابلة بين إدنين: خلال المقابلة بين إدنين: أحدمها محدد هو متمة الناس بالرياض مادامت مزهرة، ودوام أحدمها محدد هو متمة الناس بالرياض مادامت مزهرة، ودوام يزهل من ينطل مهما طال مقيداً بوقت ينتهى عنده لم ينسى. وثانههما مجتد البقاء هو فعل الإمام الذي يذكره الألمة من بعد، اقتناء به، كما يذكره الناس بوصفه النموذج الذي يأملون بقاءه فيهم، أو يسعون لأن يكون فيهم إذا ما افتقدوه.

من الصبياغات المشيرة هنا استغلاله كلمة والرياض، وتأليف كلمة مجانسها هى فعل «يروض» الذي يبتمد عنها فى المعنى، فالشرويض معناه التذليل والتطويع أو التحول من وضع إلى وضع مخالف، وحين نفى وترويض، فعل الإمام، فإنه نفى إمكان تحويله إلى حال أشرى مخالفة. كأنه بهذا أرحى بأن وظيفة الإمام الدينية التى حققها المعتصم تتأيى على الزوال أو التغيير، لأنها ترتد إلى قيم مبدئية ثابتة على الأيام.

كان الشاعر - على المستوى اللغوى - يلجأ غالباً إلى تفعيل الاسم أى نقله من الصفة إلى الفعل. هكذا فعل في

ويروض، هنا، وهكذا فعل من قبل في كلمات أخرى مثل وتنوره و التيمن، و التمضره، قد يكون في هذا النقل مواءمة أو مخالفة بين الكلمتين، لكن الغاية الفنية تتحقق من خلال غربك الأشياء الساكنة لبعث الحياة في الشعر.

في الأبيات الشلالة التي كانت فاهمة مطلع الربيع حافظ الشاعر على المواءمة بين الإمام والربيع لغاية عليا هي سعادة الإنسان. وفي هذا متابعة للشكل الثلاثي الذي رأيناه يتحقق سابقاً في مجالات أخرى لها الغاية نفسها.



لكنناء منذ البيت السادس والمشرين، تواجه شكلاً جديداً يمكن أن تعده أحادياً؛ حيث بدا فيه الخليفة / الملك قطب كل حركة وسكنة. وقد أضفت لقب املك، إلى الخليفة؛ لأن الشاعر وصفه به في البيت الواحد والثلاثين. وبهذا اللقب تستوى ثلاثة ألقاب أطلقها الشاعر على مُدوحه؛ وهي بالترتيب: «الإمام»، «الخليفة»، «المُلك». كأن هذا الترتيب يوحى بأن لقب الخليفة يجمع بين الإمامة والملك. وريما كانت عبارة أبي جمفر المنصور: وأنا سلطان الله في أرضه؛ أو محتواها وراء إطلاق الشاعر هذه الألقاب وترتيبها. وإذا تذكرنا الغاية المستوحاة من ذكره الأرض، في أبيات سابقة، اقتربنا من الاعتقاد بأنه كان منفعلاً بتلك المقولة وهو يؤلف معانى البطولة ويجسمها صوراً تتحرك في ثنايا قصيدته.

أشرنا في البيت الخامس والعشرين إلى أن الخلافة كانت في نظر الشاعر وسيلة لغاية، فهي مكان ينظر الخليفة

منه إلى جهتين: أولاهما نور الهذاية الإلهية يقتبس منه ضياءه، وثانيتهما شعبه ينير لهم بذلك الضياء كل حادث جلب الظلمة إلى حياتهم. لكن صورة الخلافة في البيت السادس والعشرين: «كثرت به حركاتها» صورة استعارية دينامية توحى بممل دائب وجهاد متواصل بغية القضاء على مصادر القلق وتوفير الأمن واستقامة الحال في كل شؤونها. وبعد نجاح المهمة غدت الخلافة ساكتة اكأنها تتفكره. فالحركة الكثيرة أدت إلى سكينة ساكنة. لكن الشاعر باختياره عبارة دولقد ترى من فترة، وكأنها تتفكر، صور وقت السكينة للخلافة بأنه الوقت الذي يمنحها فسحة زمنية لتفكر وتخطط، كي ينفتح الناس على أعمال كثيرة الإنتاج وواسعة النفع وعميقة الأثر. فمع الأمان تنبعث الآمال المريضة، وتنطلق الطاقات المبدعة في مجالات الحياة المختلفة.

هذا هو الذي يجعل حياة الناس ربيعاً دائم الإزهار، أو هو التحول الذي رأينا الشاعر يستقل أثره في تغيير الأشياء والنفوس إلى الأجمل والأنفع، ويرسم له صوراً تمكنه في العقل والوجدان. سأكتفى برسم ثلاث صور تمثل فاعلية التحول في كل مقطع من مقاطع القصيدة، ويكون الثناء ا والربيع / والخلافة خلفيات لهذه الصور:

الأولى من البيت الخامس، حيث محول المطر إلى صحوء والصحو إلى صحو في النفوس أو غضارة في العيش.

الثانية من البيت الثاني عشر، حيث كان زهر الربا يلامس حرارة النهار المشمس فيحوله إلى جو مقمر مضع لكنه ندى.

الثالثة من البيت الخامس والمشرين حيث كان الخليفة وعين الهدى، ينير كل وحادث مظلم، كما يتضع ذلك في المثلثات التالية التي تجسد تلك التحولات وتوضحها.





--/٣

فكل تحول اقتضى حركة تفاعل بين قطبين فى القاعدة أدى إلى تكوين جديد أو ولادة جديدة هى الفاية العليا فى المسلمة. إن هذا هو الجو الأخذا الذى يختلط فيه جمال الأرض بجمال الحياة كى يتجه الجمالان إلى إمتاع الناس وبث روح التآلف والمشاركة المشمرة؛ فلا عداوة تعكر المسفو، وإنما حب وتعاطف وتسام. وهكذا، كان الشاعر ينظر للحياة المدهنة عندما جعل وهاد الأرض وتجادها فقتين من المبشر متآلفتين، أو حيدما تخيل اختلاط ألوان الزهر شارات للصيدهم مما بها، أو حين تصرور الجميم في حرب تعلق مصيرهم مما بها، أو حين تصرور الجميم فارساً حانياً على المندى دما يلرفه حيب يفارق حييه.

لقد بدأت كل الخيوط تتجمع في مقطع الخلافة حتى غدت كل صورة سابقة في القصيدة ثجد لها مستقرًا فيه. هذا المقطع أصبح واسع للدى قادراً على احتواء غيره بالرغم من قلة أبياته. ونما ساعد على ذلك الانساع تشكلات ألفاظه وصوره التى صارت موحية بمرجعيات فكرية غنية، ولكنها كامنة تستار لأقل إشارة أو حركة.

إن العمورة الاستمارية المركبة التي حملها البيت السابع والمشرون بميدة المرمى. بدت الخلافة في العمورة فتاة على بينه وبين اختيارها رجلاً حازماً قادراً على حمايتها وحل إشكالات حياتها، وخالاً حازماً قادراً على حمايتها وحل المتصم هو المختار لأنه _ كما صوره الشاعر _ الفارس الوحيد القادر على أداء تلك المهمات الصمنة باقتدارا وفقى كفهة المقدر على أداء تلك المهمات الصمنة باقتدارا وفقى كفهة المحلف الموجد وحقدة أمرهاه . أو بلغة أخرى مباشرة : كان المتصم المعال الوحيد المؤمل لتحويل الحرب إلى سلام، والقلق إلى أمان، والظلام إلى نور يضوع جنبات الحياة، من هنا، ندرك أبماذ كلمائه وعباراته المصاحبة للمصورة في البيت مثل: أماذ كالمائه وعباراته المساحبة للمورة في البيت مثل: من خلالها بالعلم لا بالظن والتخمين عكما كان علمه هنا مستصر الزمن لم يقعلهمه الشك يوماً لا في الماضى ولا في

زمن علم الشاعر هذا مقترن بزمن آخر تضمنته عبارة أخرى هي: ومذ خليت تتخيره، وهذه عبارة تخمل صورة توحى بأيصد من زمن حدوثها؛ ذلك لأن الحرية منحت للخلاقة مجازاً بحد تجارب من الإكراه لم تنجع، وهذه التجارب تعرف أنها انتهت بصورة التخيير، لكننا غير قادين على تخديد بداياتها التي قد تكون عمندة في الماضي، وعلى أية حال، فإن الصورة توحى لنا بحسن التحول من الإكراه إلى التخيير، ولقد توج هذا التحول - كما نعلم - باختيار الأكما التخير، ولقد توج هذا التحول - كما نعلم - باختيار الأكما تضمعتنا ثلاث صور في البيت هي: صورة الزمان: وسكن الزمان»، وصورة اليد: وفلا يد مذمومة»، وصورة السوام: وزلا سوام يذعرة.

أما صورة الإرمانه الذي وسكن ، فتقف مقابل صورة حركة الخلافة: وكثرت به حركاتها ، لكن هذا السكون تولد من تلك الحركة، أو هو الحالة التي تخولت إليها تلك الحركات الكشيرة. إننا، ونحن نتلقى صسورة (السكون والحركة) ، نستذكر صورة سابقة هي قول الشاعر ومعلر يفوب الصحو منه ، فهذه من تلك، بل يصدق على الثانية وصف الأولى، فهما معاً وغيثانه ، يغيثان الناس ويميناتهم على الحياة في عيشة راضية. ثم إن صورة سكون الزمان تعبد الما على مستوى التشكيل الفنى ... أصداء صورة دحواشي الما المعرة التي ورقت في افتتاح القصيدة. ومن قراءة الصورتين في بيت المطلع ، بل ربما أصبحنا أكثر تفهما لموقف الشاعر في بيت المطلع ، بل ربما أصبحنا أكثر تفهما لموقف الشاعر في بيت المطلع ، بل ربما أصبحنا أكثر تفهما لموقف الشاعر

وأما صدورة اليد هناء فتلكرنا بصدورة ديد الشتاء، في البيا البيا البيان الثاني من القصيدة. ويد الشتاء حكما قلنا في عجليها ومز للعمل المشمر الذي جسده الشتاء وحققه المعتصم، لذا يصبح من المنطق أن يؤول ذلك العمل بنتاتجه والحميد إلى يصبح كل يد مذمومة حتى تتحول الحياة من العبث إلى الاستقرار.

وأما صورة السوام المذعورين، فتستنفر من دواخلنا صوراً للحياة الآمنة بعد أن أضاء الخليفة ينور الهدى درويها المعتمة، أو صورتها كما بدت فى البيت السابع عشر حين غنا الناس فيها بعيشون أجواء المرح كما جسلتها صورة رقصهم وانسجامهم، وكلمة فالسوام، ففسها تثير حالين من أحوال الناس: الأولى حيث يكونون فيها هملا لا راعى لهم، والثانية حيث يكونون فيها مجتمعاً منظماً ومنضيعاً بفضل سياسة حاكم بصير قدير.

ومع سكون الزمان، وقطع يد الشر، ونفى الخوف عن الرعوة، تحقق للبلاد في ظل هذا الخلية ... بطل الشاعر ... ما كانت تتمناه، وتطمح إلى ليجاده، لقد هياً هذا الوضع الشاعر لأن يشبه في البيت التاسع والمدرين انتظام أجزاء الدولة يعقد مستوى التسيق، وأن يشبه دالمدل، الذي المخدت به البلاد بالجوهر الذي منح المعقد قيمته، وقد توسى مشابهة المدل والجوهر بموقع الجوهرة الوسطى المتميز (واسطة المقد) التي تخفظ للمقد تناسقة وتوازنه، ومهما أوست، الصورة من المقد، غلال المعلى يقال المعلى نظام.

علينا ألا ندسى، ونحن نتسملى صبورة والعبلى، هناء صورة سابقة له فى البيت الثالث والعشرين، حيث صار مع النبات الفض وسرجاً ترهره فى كل أرجاء البلاد، فالملل المزهر يساوى المدل المنظم على أساس من الرضا النفسي الكبير بفاعلية المساواة وقيمتها فى انتظام البلاد والمباد، لعل تركيز الشاعر على القيمة العظيمة للعدل وتكرار ذلك يدل على أله يؤمن فعلاً بأن العدل أساس الحكم وشرطه.

بالعدل انتظمت البلاد، وبه في البيت الثلاثين تسارت البادئ والحق في الفقع والأمان. جاء اذلك من خلال عقد الشاع مائلة بين والمبدى الموحش، و والمحضر، على أساس الارتواء من ذكره. فالصروة مولفة من كلمتان يسترجب بعضها التوقف. فالمبدى اوالحضر كلمتان متفقتان في الإيحاء بل متخلفتان في الإيحاء بل متضادتان، إذ والمبدى، حكال البادية حرصر لمهده،

وداغضره ــ مكان الداضرة ــ آمن لقريه، وحتى يتساوياً في النفع والأمان يدحاج الأمر جهوداً كيبرة ومخلصة. لمل هذا ما أراد الشاعر أن يوحى به حين جعل الناس هنا وهناك تلهج باسم للمدوح أو وترتوى من ذكره كما قال.

إن صورة المساواة بين المبدى / والهضر لتذكرنا بصورة والمصبه التي كانت وتيمن في الوغا وتمضره في البيت الثامن عشر. فالصورتان تلتقبان على أساس واحد هو المدل الذى قرب مكانين متباعلين هنا، وألف بين جماعتين متناحرتين هناك.

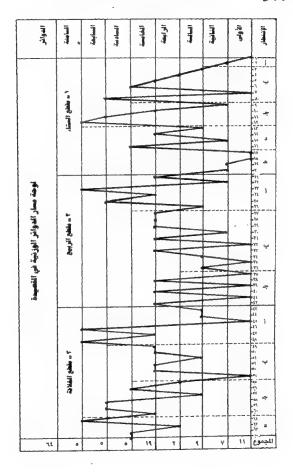
نصل، بعد هذا، إلى نهاية مقطع الخلافة والقصيدة، فتجاوز من هذه النهاية صورة والفخرة الذى ويضل في أيامة هذا البطل لكشرة دروب فضله وتشمياتها، كسما نتجاوز وكثيره الذى يراه وقليلاً لنصل إلى البيت الأنتهر الذى رسم صورة مثلى للتحدى.

يبدو أبو تمام في العمورة عنيف التحدى نما يثير أسفلة ثلاثة لا تغيب عن مثل تخديه هذا، هي:

> - من يتحدى ا - وبماذا يتحدى ا - ولمن يتحدى ا

توجعينا الإجابة عن السؤال الأول إلى المباشئ فهي التي يتحداها الشاعر. إذا كان كل من المبائل والدهر والومان يبدو خصماً للإنسان، فإننا في هذه القصيدة أمام ثلاثة ألوان من الخطاب موجهة إلى هذا الخصم الأولى. أما أولها، فكان وصف الشاعر للمعر «برقة الحواشئ» في بيت المطلع، وأما الشائم، فوصفه الزمان بالسكون في البيت الثامن والمشرين. وأما الثالث، فتحديد الليالي في البيت الأخير.

ورقة الدهر إن لم تكن توحى، فى موضعها، بططف متحال واستجابة متعالمن، فهى حلى الأقل ـ توحى بالمصالحة بين متعادلين أو متساويين. أما سكون الزمان، فهوحى بسكونه أمام عزم بطل حازم، وأما تخدى الليالى، فعطى عليها عن يثق بأنه قادر على قهرها وإذلالها. إنها



خطابات ثلاثة تدرج فيها الشاعر من الضعف إلى القوة، ومن التطامن إلى التطاول، فبماذا كان غخديه؟

لمل عبارة ديمده في المصروة تقودنا إلى الجواب. إنها أوحت بكل فضائل الخليفة السابقة التي تقودنا إلى الجواب. إنها شيء من سوع إلى حسن، وكل ظلام إلى تور. لقد أصبحت سلاح الشاعر الفعال الذى منحه الثقة بإمكان التفلب على ابتلاء المال بناء الفعل وصروفيا في كل الأحوال. ولمل بناء الفعل ويتلاء للمجهول أتى لفاية مهمة اذلك لأن أوجه الإبتلاء متعددة الفعل والفاعل، وأن التحدي عام لها جميعا، لذا التحدي الفعل طاعلاً مجهولاً لا مخصوصاً معلوماً.

بقي السؤال الأعير: لمن يتحدى ؟ قد يكون الجواب سهاداً؛ لأن المتحدى له مذكور فهو المسر. لكن إذا قرفا كلمة «المسر» في نهاية البيت بالفعل «فليعسرا» في صدره، وجدنا أنفسنا أسام تسادل للمواقع والواقف بين الكلمتين، أما المسر فيتضمن معنين عتضادين في البيت:

أولهما أنه لم يعد ممسراً وإنما أصبح موسراً بعد أن أصابه فضل الخليشة، سواء أكنان يقطن «مبدى» أم في ومحضره.

وثانيهما أنه بقى معسراً ولكن أمام صروف الليالي التي أرادته للمسرة، لكنه استعصى عليها وظل ابتلاؤه عسيراً.

وأما الليالي التي كان ابتلاء أعتى الناس عليها يسوراً ، فلم تمد.. بعد أن عمت فضائل الخليفة كل الناس وقوت من عزائمهم مد تملك عزيمة موازية ، لذا أصبح أيسر اليسير عليها عسيراً.

إن هممنى المعنى، هو الذى كنان براء تشابك العمور واخخاد الأهداف، وهو الذى كان براء تشكل الإيقاع، كما قد رأينا فى أكثر من مكان (^{471)،} وكما نرى فى تشكيل الدوالر الوزية فى الرسم التعظيطى فى العفحة التالية (⁴¹⁹⁾.

نظم الشاعر قصيدته على بحر الكامل مستغلاً من هذا البحر ثمانى دواثر وزنية، جاء ترتيبها حسب توالى ورودها فى القصيدة كما يلى:

عدد التكرارات في القصيدة	رموزها	التفعي لات	الدوائسر
۱۱ مرة	2.1.1	, ,	الأولى
۷ مرات ۹ مرات	2.1.2	متفاعلن متفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن	الثانية الثالثة
۳ مرآت	1.2.2	متفاعلن متفاعلن متفعلن	الرابعة
۱۹ مرة ۵ مرات	1.2.1	متفعلن متفاعلن متفاعلن متفعلن متفاعلن متفعلن	اخامسة السادسة
٥ مرات	1.1.1	متفعلن متفعلن متفعلن	السايعة
۵ موات	1.1.2	متفاعلن متفعلن متفعلن	الثامنة
٦٤ شطــــرأ		مجمدوع الأشطيدار	

يلاحظ أن الدائرة الخاسة (2.21) لها السيطرة فهي تتفوق في عدد تكراراتها على غيرها، تليها الأولى، فالثالثة، فالثانية. أما السادسة والسابعة والثامنة، فتتسارى تكراراتها وهي تلى الثانية في الترتيب، أما الرابعة، فتكراراتها أقل الجميع.

لكن توزيع الدوائر عددياً في مقاطع القصيدة الثلاثة يختلف عن توزيمها المام في القصيدة كماملة، فالدائرة المسيطرة عددياً في القصيدة قد لا يكون لها السيطرة نفسها في كل المقاطع . فم إن المائرة التي تفوقت على غيرها في مقطع قد يتفوق عليها في مقطع آخر، وهكذا، كما سترى في اللوحة التالية:

مجموع التكرارات	مقطع الحلافة	مقطـع الربيــع	مقطع الشعباء	الدوائسر
11	4	٥	٤	الأولى
V		۲	٥	النانية
1	٧	۳	۲	الثالثة
4	۲	- 1	1	الرابعة
19	٦	1.	٣	اغامسة
0	۳	-	4	السادسة
٥	٧	3	4	السابعة
	۴	١	١	الثامنة
718	YY	۲۲	γ.	مجموع الأشطار

فالدائرة الخامسة لم يكن لها السيطرة على القطم . ول _ مقطع الشتاء، لكن سيطرتها شملت المقطعين ا تحرين: الربيم والخلافة. وكان مجمعها الكبير في مقطع الربيم. ومع أنها تراجمت في مقطع الخلاقة، لكنها حافظت على تفوقها فيه. أما الدائرة الثانية التي كانت لها السيطرة على المقطع الأول، فقد تراجعت في الثاني وغابت تماماً عن الثالث. أما الدائرة الأولى التي جاءت أعدادها في القصيدة تالية في الكثرة بعد الخامسة، فقد بدأت متقاربة العدد مع الثانية في المقطع الأول ثم تضوقت عليها في الثاني، لكنها في الثالث تراجعت إلى نصف عددها في الأول. أما الثالثة، فكان توزيمها ببن المقطع الأول والأخير عكس الثانية، لأنها في الأخير تضاعف عددها عما كان عليه في الأول، ومثلها كان وضع الرابعة في المقطعين، لكن الرابعة شاركت السادسة غيابها عن المقطع الثاني ... مقطع الربيع، إلا أن السادسة في المقطع الأخير تفوقت على نفسها في الأول؛ أما السابعة فتساوى عددها في الأول والثالث وقل عن ذلك في الثاني. وأما الثامنة فكانت في الثالث متفوقة على نفسها في الأول والثاني.

ما بستخلص من هذا التدوزيع العددى للدوائر في القميدة، وكذلك في المقاطع، هو أنه توزيع داخلي خاص لدوائر هذا التصيدة، وهو توزيع يستحيل أن لجده هذا التصيدة، وهو توزيع يستحيل أن يحدد على المرسو نفسه لا عبد الشاعر ولا عند غيره، ويقودنا هذا إلى استتباج أن لكل قصيدة إيقاعها الخاص المتولد من نمط التوزيع الداخلي لدوائر بحرها كما وكيفة سيدة على المتاريع بحدا أعقد سياسة المناجل الخاص المتولد عند على المتقد سياسة المناجل المناجلة المناجلة، بما في هذه التجربة مناجر وأنكار ومؤقف تستدعى إنتاعاتها الموسيقية المناصة.

بناء على هذاء اخستلف توزيع الدواتر الوزنية داخل المقاطع الثلاثة، بل إن هناك اختلافاً في التوزيع داخل كل مقطع حسب اختلافاً بن التوزيع داخل كل مقطع حسب اختلاف المواقف أو النبضات الشمورية والفكرية، وسأحاول تتبع أهم ما في ذلك من خلال المودة إلى لوحة مسار الدوائر في الرسم التخطيطي السابق، مستشياً بذلك عن إعدادة توزيع الدوائر على المواقف الداخلية لكل مقطع في لوحات مستقاة.

نلاحظ من حملال الفحص الدقيق للوحة أن البناء الإيقاعي للقصيدة وتسم بالتركيب التداخلي الذي يميل ناحية الذي يميل ناحية التمقيد لكثرة الرءوس المدينة عمودياً (\لم) في تذابيها بالقياس إلى الرءوس الممتدة أفقياً (_____). وإذا اعتمدنا إيقاع نبضات القلب استنجنا أن الشكل الذي تزيد فيه الرءوس المدينة ينل على شدة الانفعال.

\$/ب

المتاطع الشلانة حسب تلك اللوحة تؤلف داخل الشكال الواحد المتكامل للقصيدة ثلاثة أشكال مختلفة. فيينما ينت حالة من القلق وعدم الاستقرار على شكل مقطع الشياء مجسدة في عدم التركيز على دائرة واحدة، أخذ شكل مقطع الربيع يميل إلى الاستقرار. وقيد تمثل ذلك في الحركات الإيقاعية المتبادلة بين الدائرة الأولى والدائرة متواصلة في وسط المقطع تشريباً. لكن بداية المقطع شهدت نقلة بميدة من الدائرة الثانية إلى الثامنة ثم استمرت الدوائر بين الثامنة والخامسة والأولى حتى نهاية المقطع . وقد يعنى هذا أن بداية المقطع كانت مقائرة بالفاق الذي وجدناه في مقطع بدائرة المتعاد، والدورة والدود بين دائرية قطط.

أما مقطع الخلافة، فإن نظرة عجلى إلى الشكل الذي رمحة حركات دوائره تبغنا بأنه شكل يجمع بين الشكلين السابقين: فقيه حركات ليقاعية في القمة، فالثائرة للنامة في المتعلمين السابقين، حثالاً و فائلاً في الثامنة في لكننا نرى مقابل ذلك أن الدوائر التي ترددت وشكلت السابقين أيضاً أفتها يفوق عددها عدد مثياتها في المقطعين المتعلمين المتعلم الأخير يصدر نغمة ليقاعية توحد بين نغمات تتردد في المقطع الأخير يصدر نغمة تذكرنا ما قائلة في أثناء خليله: إن جميع الخيوط المعنهة للشابكة في المقطعين الأولين بخمصة فيه، أصبحنا على المتعلمين الأولين خمصة فيه، أصبحنا على ومنسجمين في المقاطع الأولين خميمها.

كان ذلك في علاقة أشكال المقاطع إيقاعاً ومعنى. فعلى الرغم من أن كل مقطع دو شخصية خاصة، فإنه مع مع ذلك ما يلتقى مع غيره في إطار من التمدد والوحدة، وإذا تقدمنا خطوة أخرى ففحصنا كل مقطع، وجدتا أنه مينى على أساس الاختلاف والاتفاق إيقاعاً ومعنى أيضاً، وذلك حسب الاتفاق والاختلاف في المواقف النفسية.

فالمقطع الأول يحوى خمسة مواقف نفسية كانت وراء تشكيلات إيقاعية متعددة ضمن الشكل الواحد الموحد لها. أما الأول، ففي البيت الأول أو الدائرتين الأولى والثانية، وهو موقف نقل فرحة عامة بانقلاب حياة الناس إلى الأحسن. وأما الثاني، فالجمع بين فاعلية الشتاء وتضحية القائد لتوفير رزق الناس ويهجة نفوسهم، لذاء بدأت الدوائر متوترة تتباعد حتى وصلت إلى الدائرة السابعة. لقد عادت من السادمة إلى الأولى، لكنها ارتدت مبتعدة إلى السابعة. وأما الموقف الثالث، فالتعقيد النفسى الذى واكب تعقيد تركيب البيتين الللين تناوب فيهما المطر والصحو المواقع والصفات. لقد انطلق إيقاعهما من الدائرة الثانية وصعد إلى القمة عند الدائرة الثامنة التي لم يصل إليها أي إيقاع في المقطع سواه. وأما الموقف الرابع، فبهجة الإنسان بالخير والجمال الذي صنع له أو الذي صنعه بنفسه. وقد سجل شكله الإيقاعي تراجعاً نحو الاستقرار، وبدا كأنه يمهد السبيل إلى التوافق الإيقاعي في ترديد الدائرة الأولى والثانية ورسمهما خطين متوازيين. إن إيقاعهما أعاد إلى الأذهان بداية المقطع الذى ابتدأ بالدائرتين نفسيهما فتألفت البداية مع النهاية على ترجيع صوتي واحد.

أما المقطع الثاني مقطع الربيع مقد شهد في بداية المواتر، ولا المواتر، ولا المواتر، ولا المواتر، ولا يستجد تأثير القلق في مقطع الشتاء على حركة إيقاعه المتوتر في البداية، لكن دواتره بدأت تتراجع لمصبح مجالها اجتداء من الخطر السابع والمشرين بين الدائرة الخامسة والأولى، وحين تعود إلى المواقف النفسية المصاحبة، غيد أن المناخر شنف أو لا بالموازة بين الإنسان ومظاهر الطبيعة، ثم أتبع ذلك بالموازنة بين أشياء الربيع وأشياء الحياة وبخاصة تحولات الألوان، وكانت تلك الأخياء في توازنها تردد إيقاعات متقاربة

ومتبادلة المواقع كما يبرزها الشكل المتوازث وللنسجم، بخاصة في نهايته.

أما المقطع الثالث مقطع الخلافة . ففهه أربعة مواقف: أولها مواؤنة بين فعل الربيع وفعل الإمام، لذا كان الهذاع هذا الموقف مؤلفاً من شكلين متواؤيين، أحدهما في الدوائر القرية يجرده بين الثالثة والأولى، وفاقههما في الدوائر المحيدة يتردد بين الخاصة والثامنة، وقد ظلب على الشكل الأولى الامتداد الأفقى، بينما ظلب على الشائي الشلبلب المصمودي، وفاقى الواقف مواجهة الخليفة لموادث الكلافة باقتدار، أما الذكل الإيقاعي لهذا المؤقف، ففريد في تشابه بقوطوط المتداة، وفالث المؤقف مديث عن الأمان وتتاهى الجهد وفك التعدارة، وفالث المؤاقف حديث عن الأمان وتتاهى الجهد وشك التعدار، فاراؤنة بين البطل وظيره، وقد امتد شكله وشكاء إلى القمة، ثم انحار ليستقر هادناً يترد عند مندارة السادن.

2/حـ

كمالت تلك محماولة لفسحص التطابق بين الشكل الإيقاعي ومصدره النفسي والفكرى أو ما أسميته بالموقف. بقى ملاحظة عامة ندركها من خلال التلقيق في لوحة مسار الدوائر، ولوحة ترتيب ورود الدوائر في القميلة.

كنا اعتمدنا في الترتب التصاعدى للدوائر أولية رويد المضطر منها و أكل منها الأول من البيت الأول، تليها الدائرة الثانية ألما ألم أكل التعليد من أول دائرة لذلك أعدات الدونة و التعليد من أول دائرة لذلك أحداث الرقم () من المتعمدة ، أن الدوائر الثلاث المحددة ، أن الدوائر الثلاث الأخيرة تتماكس في ترتيب في القصيدة ، أن الدوائر الثلاث الأخيرة تتماكس في والسادمة مع الذائرة ، والسادمة مع الذائرة ، والسادمة مع الذائرة ، والخامسة مع الزائرة .

الإيقاعي بمنع القصيدة ندمات إيقاعية تتجاوب أصداؤها بين القاعدة والقمة من الشكل المرسوم، كما يلاحقل أن الدوائر الثلاث الأخيرة في القمة تتساوى في عدد إيقاعاتها (خصس نكرارات لكل واحدة)، بينما وردت مماكساتها من الدوائر والأخيات المحدد ينتهي إلى انتظام، والاختلاف يقرد إلى انفاق. أما الدائرة الرابعة ومماكستها الخاصة، فمتباعلتان في عدد التكرارات لكن ورودهما في وسط الشكل بمنحها قدرة التوزيع إلى القاعدة والقمة. أما الدائرة المحافظة الخلافة، وهلا وضع ينسجم مع الانجاء العام الذي تنخلف الخلافة الإيقاعية للمقاطع الشلائة أعنى اختلاف مقطع الشاء عن مقطع المخلافة الذي يجمع بين نمطى الشكلين السابقين، على أساس أن خوط المخى ومعنى المنى للقصية تتجمع في.

تستنتج نما سبق أن مسار الدوائر الوزنية داخل القصيد شكل قاعدة إيقاعية خاصة، وأن المعنى بمستوياته المتعددة والختلفة كمان وراء تشكيل تلك القماعدة، وفي هذا دليل صملى على صبحة الأقوال النقدية التي تربط بين الوزن والمعنى كقول صاحبي نظرية الأدب:

«لا يمكن تجاهل معنى النظم في نظرية للأوزان...
 ونحن نرى أن العـــوت والوزن يجب أن يدرمـــا

كعنصرين في مجمل العمل الفني، وليس بمعزل عن المعني (^(A2).

الخاتمة

كانت قصيدة «الربيع» لأبي تمام إذن تشكل مساحة لتفاعل خلاق بين أشياء مختلفة ومختلطة البنقت من تزاوج علاقاتها، وتشابك خيوطها محان غائرة الجذور، متمالية السموق. أما للمنى الكبير الذى كانت تلتف حوله، ونلتقي عنده، فهر «بطولة القيادة» بكل أبمادها. لذا كنان بطل الشاهر (المتصم) يتحرك خفية في مقاطع القصيدة الثلالة، وكان له في كل منها موقع خاص من البطولة:

فهو في المقطع الأول: يشخص بطولة الشتاء في العمل المنتج، والفداء الدموذج، وبطولة المطر في العزم والحزم، وهو في المقطع الثاني يماثل الرابع فيضدو بطل السناء والضياء، والتآلف والانسجام بين الناس أفراداً وجماعات.

وهو في مـقطع الخـلافـة البطل الأسـمى والأهدى، والأقدر والأعدل والأكمل، للما كان مقطع الخلافة جامعاً لكل البطولات السابقة.

كانت كلمات الشاعر في المقاطع الثلاثة تتماتن صورها، وتتساند إرحاءاتها وتتناغم إيضاعاتها فوق رقمة القصيدة؛ مؤلفة نسيجاً متنامق الخطوط، متناسب الألوان، موحد الأشكال والرسوم والإيقاعات.

الموابش ،

- R. Barthes, Image- Music Text, Essays selected and translated by Stephen Heath, Fontana- Britain, 1979, p. 146
 - (٢) جون كرين؛ بناء لغة الفعر، ترجمة: أحمد دريش، مكتبة الزهراء، القلعرة، ١٩٨٥، ص ٢٣٠.
- (٣) انظر فصل «الشعر والحقيقة» من كتاب غرامام هو: مقالة في الأعي، ترجمة: مجى الدين صبحى؛ الجلس الأعلى لرعاية الفنون والأداب، دستش، ١٩٧٣ من
 ص ١٩٦٧ ـ ١٠١٠ وانظر أيضاً كتاب: في الشعرية، لكمال أبر ديب، مؤسسة الأبينات الدرية، بيرت، ١٩٨٧ من ٢ وما يعدها.
 - (2) ابن رئيق، أالعملة في محاسن الشعر وآداية والقده، غنيق، محمد محى الدين عبد الحميد، الكتبة الجبارية الكبرى بمصرء ١٩٦٢، جـ٢ ص ٦١.
 (a) انظر في فيمة الغرابة الكب التالية.
 - . الشعرية، نودوروف، ترجمة، شكري المبخرت ورجاء سلامة، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٧، ص ص ٨ ــ ٢١.
 - _ قصيدة وصورة، عبد الغفار مكاوى، علم المرفة، الكريت ١٩٨٧ ، ص ٧، ٢٢.
 - الحطيلة والتكفير، عبد الله الغذامي، النادي الأدبي الثقائي، جدة، ١٩٨٥، ص ص ٧٥ ـ ٧٦.
 - ــ في معوفة النص، يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٥ ، ص ٥.
 - ــ نقد النص، على حرب، المركز الثقاني العربي، بيروت ١٩٩٣، ص ص ٢٠ ــ ٢٢.

- T.S. Eliot, The Frontiers of Criticism (In English Critical Essays, Twentieth century), London, Oxford University Press 1985, p. 48.
 - (٧) انظر كتاب: دلائل الإعجاز، تخفيق: أحمد مصطفى المراغى، دار لمكتبة العربية، القاهرة ١٩٥٠، ص١٧١.
- (A) انظر کتاب: و کتاب بناء لملة الشعره من ۲۲۸ .
 - ديوان أبي تمام يشرح الخطيب التبريزي، تختيق: محمد عبد عوام، طر المعارف بمصر، ط٢، ١٩٧٠، جـ٢ ص ص ١٩١ ـ ١٩٧٠.
- (١٠) انتظر مطاقة اللغة وتشكل المدين في قصيدة الربيح للمجترى ـ دراسة نصية، في حوثية كلية الإنسائيات والعلوم الاجتماعية، يجامعة قطر، الدند المعلمي عشر قمام ١٩٧٩، من صر١٣٠ من صر١٣٠ من صر١٣٠ .
 - (١١) إليزابيت دروه الشعر كيف فقهمه وتعلوقه، ترجمة، محمد إيراهيم الشوس، مكتبة منيمتة، بيروت، ١٩٦١ ص١٢٨.
 - (١٢) شرح هيوان أمية بن أبي الصلت، عقبل: سيف الدين الكانب ورفيقه، عار مكتبة السياة، بيروت، ١٩٨٠، ص٧٥.
 - (۱۳) القاموس المحيط، تجد الدين الفيروزبادي، للكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٩١٣ مادة (دهر).
 - (۱٤) ديوان أبي شام عجاء ص٥٩، وما يعدها.
 - (١٥) العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، لابن رشيق القيرواني، ج١، ص٢٣٣.
 - (١٦) انظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القامرة طـ٣ مادة (سبائية).
 (١٧) المفعرية، لتودوروف صـ٣٨.
 - (١٨) ج. م. جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصو، ترجمة؛ سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٤٨ ، ص٢٦.
 - (١٩) أنظر: طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع للبحرى، ص ١٨٠.
 - (٢٠) انظر كتابي: الصورة الفتية في شعر أبي تمام، نشر جامة اليرموك، الأردن ١٩٨٠ ، ص ص١٠٥ _ ١٢٢.
 - (٢١) مسائل قلسقة الفن المعاصر؛ ص٢١٧.
 - (٢٢) آية رقم ٣٠ من سورة دالأنبياءه.
 - (۲۳) القاموس الحيط، مادة والوبل؛
 - (٣٤) انظر: هامش رقم (١) من ديوان أبي تمام، ج٢؛ ص ١٩٢.
 - (٢٥) انظر: المعجم الوسيط. مادة غاث: (الغوث)، وغاث: (النيث).
 - (۲۹) دیوانه، ج۳، ص ۲۰۰،
 - (۲۷) ناسه، ج۱، ص ۷۳. (۲۸) اطاعه مال دید در
 - (۲۸) انظر: شرح ألبيت في ديوان الشاعر ج٢ ص١٩٧ وما يستما.
 (۲۹) المعجم الوسيط، مادة (علر).
- (۳۰) ولى المنتسب المناذلة في متصف عام ۲۱۸هـ في التاسع عفر من رجب. انظر كتاب الفخرى في الآداب المبلطانية والدول الإسلامية، ضمد بن على بن طباطبا، عتبن محمد عوض إيراهيم، وعلى الجارم، مطبعة المارك بمصر ۱۷۲۳ مر ۲۰۱۱، ونظر أيضاً كتاب تاريخ الإسلام السياسي والنهبي والقالي
 - والاجتماعي لنحسن إيراهيم حسن، مكتبة التهنية المسرة، ١٩٦٤ ، ج٢ ، ص٧٠. (٣١) انظر: طاقة اللغة وتشكل المعني في قصيدة الربيع لليحترى، ص ٨٦.
 - (٣٣) تنظر تفسير ربتا عرض للثنية في قول امرئ القيس فقفا نبك في كتابها؛ بينة القصيفة الجاهلية، دار الأطاب بيرود ١٩٩٧ م ١٨٤٠ وما بعدها.(٣٣) نفذ أبر نواس _ كما نطيم ـ من كون الأطلال سمة للحمر البجاهلي القديم، إلى جعل الخمر صفة الحمر الجديد المصر العباسي، فقال:
 - صفة العلول بلاغة القدم فاجعل صفائك لابنة الكرم
 - انظر ديوان أبي نواس، عقيق الحمد حيد افيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٥٣، ص٥٧. (٣٤) انظر في هذا المدن عقيلاً لقصيدة أبي دؤاد الإبادي الرائية في كتابي، الصورة في الطقة الشعري، دفر العابر بالرباض، ص ص ١٣٦. ـ ١٤٠.
 - (٣٥) انظر: طاقة اللغة وتشكل المني في قصيدة الربيع للبحرى، ص ٨٧.
 - (٢٦١) قاموس الهيط، مادة وقتم،
 - (٣٧) لقمان، آية ٢٠.
 - (۳۸) البقرة، آية ۱۱۷.
 - (۳۹) الشوري، آية ۱۹.
 - (43) الطيرى: تاريخ الوسل والملوك، تختيق: أبو الفضل إبراهيم، دار الملوف بمصر ط. ثانية جـ٨ ص٨٩٠.
 (13) الأديباء، آية ٣٧.
 - (٤٢) تاريخ الإسلام، جـ٢ ، ص ١٥٦.
 - (٤٣) شوقي ضيف، العصر العياسي الأول، دار المارف بمصر، ص ٢٠.

- (13) البقرة، آية ٧٥٧ .
 - (ه٤) إيراميم، أية ١.
- (٤٦) أنس بينكل الإبقاع؛ حركة الأصوات للتطبة داخل الدائرة الوزنة ومن ثم الدوائر الدى تؤلف إلقاء والمصيدة أو موسيقاها في شكل للمحركة مصور التنظيم. ذلك الأن الإبقاع حــ كما عرفه أللاطون وغيره ... هو طريقة تشكيل المحركة المتنظم معا بعيث تكون المحركة المستقدة وصياغتها في قالب أو صورة محددة... عجمه بين الحركة والتنظيم معا بعيث تكون المحركة المبدأ عن المحاركة المعداً.
- (٤٧) راجع في منعى والدائر الوزنية، كتابي الصورة اللغية في شعر أبي تمام ص ص ٢٧، ٢٤١، وأعنى بها احتصاراً: الذكل الإيقاعي الذي تتخذه فلمهلان البحر الباء الموسيقي للصيدة.
- (LA) نظرية الأهب، رينيه ويليك وأوستن ولران، ترجمة، محيى الدين صبحى دمشق ١٩٧٧، ص٣٤. ولتنظر في علاقة الوزن بالمنتى كتناب مسائل فلسلمة اللدن المعاصر لجان مارى جربو، ترجمة، سامى الدورى، دار البقطة العربية، بيروت، ١٩٦٥، مس مس ٢١١

CARDIN COLONIA DE LA COMPANIA DE LOS DELOS DE LOS DE LOS DE LOS DE LOS DE LOS DE LOS DELOS DE LOS DELOS
وصولا

• في العدد القادم محور خاص عن: أبر جيار التوجيدي

التوجيه المعجز المسهر دراسة حول عناصر الإشكال الدلالي في شعيرية المتنبيي سعود بن دخيل الرحيلي

صحة هذه القاعدة حين يقرر أن الغموض الإيجابي عنصر أصيل في شعرية الشعر(٤)، وأن النص الجيد نص إشكالي يحرض الذهن ويتحداه ويدفعه إلى التأمل ويثير فيه الرغبة في الكشف عما خفي واستتر من ظلال المعنى ودلالاته. وحين يممل المتلقى ذهنه في الكشف عن تلك الدلالات الخفية والمرامي البعيدة عن التسطيح والابتذال والمباشرة، تتحقق المتعة الفنية لديه ويصل إلى درجة من الرضا والارتياح النفسى (٥٠). ولعل هذه المسمة البارزة في شعر المتنبي هي التي جعلت الأدباء واللغويين يسبهرون في القبض على شوارده التي يتصيدونها تصيدا ويجدون متعة في ممارسة هذه الرياضة الذمنية الدلالية. بذلك الشطر الذي يقول فيه وويسهر الناس جراها ويختصبه، يؤكد المتنبي نفسه قيام شعره على الإشكال الدلالي، وهو إشكال لاحظه القدماء في حينه ووقفوا عنده طويلا وأطلقوا عليه في مؤلفاتهم مصطلح (الشكل؛ أو «أبيات الماني»، فإذا كان النص الشعرى الجيد نصا إشكاليا مفتوحا على دلالات عدة محتملة، فإن هذه الإشكالية تقع في صميم شعرية المتنبي، ولا يكاد يضاهيه فيها أحد من شعراء العربية قديما، وبالنظر في ديوانه وفي مؤلفات القدماء

لا مبالغة في القول إن ديوان المتنبي كان قد شكل أكبر أكاديمية شعرية تربت فيها أجيال الشعراء العرب إلى يومنا هذا، ولقد كنان أبو العبلاء المعرى من أقدم تلاميذ هذه للدرسة وأبرزهم وأشدهم حبا لمعلمها. وهو حب يقصح عنه كتابه الذي ألفه في شعر التنبي وسماه (معجز أحمد)(١). هذه العبارة العنوانية تتضمن تورية أو إيهاما قائما على المفارقة بين معجز النبي أحمد 🏶 ومعجز المتنبي أحمد(٢). فكأن المعرى أراد أن يسم كتابه بعنوان فيه دلالة على فهمه العميق لطبيعة شعر المتنبي الذي يقوم على التورية أو التوجيه من خلال للحيف الدلالة العميقة بدلالة سطحية إيهامية. فما القيمة الجمالية المحتملة للتنطية أو التلحيف في القول الشعرى؟ يى عبد القاهر الجرجاني أن النفس البشرية بطبيعتها مولمة بالكشف عن المغطى الذي لا ينال إلا بمد الطلب والمكابدة، ويمثل لهذا الضرب من المعاني بـ «الجوهر في الصدف لا يمرز لك إلا أن تشقه عنه، وبالعزيز المجب لا يربك وجهه حتى تستأذن عليه (٣). ويؤكد النقد الحديث

كلية الأداب، جامعة الملك سعود، الرياض.

حول مشكله وأبيات معائيه، يمكن أن نحدد أصلين جوهريين لهذا الإشكال في شمره هما: المذهب الكلامي والتوجه الدلالي.

ومن استقراء شعر المتنبى، يمكن تخديد المذهب الكلامي بالقول إنه يتضمن في جانب منه عملية جدلية في اللغة قائمة على الوعى المكثف بعلاقات التجانس والتضاد والتجاور والتناظر بين أجزاء الكلام في شطري البيت، كما يتضمن في جانبه الآخر القول الشعرى القائم على الاستدلال والتعليل والتمثيل، وينتج عن هذه العملية الجدلية في الحالتين مفارقات ومبالغات طريفة ومدهشة على مستوى التعبير والتفكير. والمذهب الكلامي من هذا المنظور بمثل أقصى مجليات علم الكلام والفلسفة في اللغة الشعرية، وتمثل صورته التامة التي وصل إليها في شعر المتنبى مرحلة التشبع في تطور الأسلوب البديمي، والحقيقة أن الإشكال الدلالي المتعلق بالمذهب الكلامي بنوعيه باب واسع في شعر المتنبي، وعنصر أصيل في الخصومة التي دارت حوله. ونظرا لسعة انتشار الملهب الكلامي في شعر المتنبي، فإنه يستحق أن تفرد له دراسة مستقلة. وسنكتفى هنا يعرض طائفة مختصرة من أمثلة أبيات المعاني التي يشكل المذهب الكلامي بوجهيه أساس الإشكال الدلالي فيهاء ولن نناقش الأمثلة حتى لا تخرج هذه الدراسة عن الدائرة النقدية التي تقيدت يحدودها في العنوان.

فمن الضرب الأول المذهب الكلامى القائم على كثافة الجنل فى الاستخدام اللغوى، البيت التالى المبنى على مفارقة «الزيادة التى تنقلب نقصا» :

مستى سا ازددت من بعسد التناهى فقد وقع انتقاصى فى ازديادى^(۲) ويقوم البيتان التاليان على تكثيف التضاد فى ثنائية العلم والجهل:

ومن جاهل بی وهو یجهل جهله ویجههل علمی آنه بی جساهل ویجهل آنی مالك الأرض معمسر وأبی علی ظهر السماكین راجل^(۲۷)

ويقول في النلو بالتعبير عن شجاعة المملوح وإقدامه وحزمه:

مع الحزم حتى لو تعمد تركد لأحق تضبيه الحزم بالحزم ولاحق تضبيه الحزم بالحزم وفي الحسرب حتى لو أراد تأخسرا لأخسره الطبع الكريم إلى القدم عظمت فلما لم تكلم مسهابة تواضعت وهو العظم عظما على عظم (۸۵) ويقول عن عطايا الممدوح الذي تشرفت بوجوده مدينة

نقم على نقم الزمان تصبيها
نم على النعم التى لا تجسحيد
أرض لها شرف سواها مثلها
لو أن مثلك في سواها يوجيد
قطعتهم حسيا أراهم ما يهم

وهناك ضرب آضر من المذهب الكلامي لا يقوم تماما على كثافة الجبل في الاستخدام اللغوى، كما في الأمثلة السياقية، ولكنه على أية حال يمثل عملية جملية على مستوى الفكر، قائمة على طرافة الربط بين الأشهاء من خلال الاستدلال والتمليل والتمثيل. وهذا الضرب هو الذي يقصده البلاغيون حي يستنخدمون مصطلح «المذهب الكلامي» (١٠٠٠، ومن أبثلته الختارة هنا ما يلي:

يقول المتنبى في مواساة رجل مريض معللا اختيار الحمى لجسمه:

لا نصلل المرض الذي بك، شمائق أنت الرجمال وشمائق عمائلهما ومواطن الحمى الجمسوم فقل لنا ما علرها في تركها خيرانها(١١)

ويقول فى الرثاء معللا وفاة وجل كريم: أصدى الزمان سخاؤه فسيخا به ولقمد يكون به الوممان يخيم الا^(۱۲)

ويقول في التمثيل لنحوله يسلك العقد المتجزعن ملامسة الجسد الناعم:

أراك ظننت السلك جسمى فعقته عليك بدر عن لقساء الشرائب(١٣)

لعل هذه الأمثلة تظهر كيف كنان المتنبي يصدر في أساس رؤيته عن موقف جدلي فلسفي، ولابد لهذا الموقف الفكرى أن يتجسد في التحامل مع اللغة الشعرية التي أصبحت بدورها لغة جدلية قائمة على كثافة التجانس والتضاد، كما يتجسد في طرافة الربط بين الأشياء من خلال دقة الاستدلال والتعليل والتمثيل. ويظهر من هذه الأمثلة أن خطاب المذهب الكلامي بنوعيه خطاب إشكالي بطيمه، لأن الدلالة المركبة على كثافة الجدل ودقة الفكر لا تكشف عن وجهها ولا تسلم نقسها إلا بمد الطلب والكابدة على حد تعبير الجرجاني. هذا النوع من الخطاب الشعرى يتضمن خروجا جذريا على طبيعة النظم الشفيهي التلقاتي التي لاحظها الجاحظ حين قال: ﴿ وَكُلُّ شَيَّ لَلْعُرِبِ فَإِنَّمَا هُو بنيهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إحالة فكر ولا استمانة (١٤). ومع أن هذه الملاحظة متعلقة بالأدب الجاهلي، لكنها بالغة الدلالة على ما أصاب لفة الشعر العربي من تطور أو محول سببه دخول الفلسفة والجدل إلى ميدان الشمر. إن سيطرة المذهب الكلامي على الشعر هو الذي فيما يبدو جعل المتنبي نفسه يقول: وأنا وأبو تمام حكيمان والشاعر البحري» (١٥)، ولا يخفى أن الحكمة كانت في القديم تعنى الاشتغال بالفلسفة والطب. لقد تطور الخطاب الشعرى في الأحصر العباسية يسبب دخول القلسفة إلى ميدانه، في حين ظل الذوق العربي عموما محافظا على سننه القديم ينشد البساطة والوضوح وقرب المأخذ ولا يقدر الجمال الذي لا يكشف عن وجهه ولا يستسلم إلا بعد الطلب والمكاينة، وهو الأمر الذي أحدث خللا وإشكالا في

العلاقة بين المرسل والمتلقى. ونخلص من هذا كله إلى القول بأن انتشار المذهب الكلامى يشكل أحد العناصر الجوهرية فى الإشكالية المسهرة التى يظرحها شعر المتنبى.

ومما له علاقة وطيدة بإشكالية الدلالة في شعر المتنبي، إلى جانب المذهب الكلاميء ظاهرة أسلوبية متعلقة بوجود طبقات ومستويات دلالية عنة ليس في الكلمة المفردة ولاالمبارة وحسب، بل في القطع وفي القصيدة كلها أحيانا. وهي ظاهرة محيرة إذا ما قيست بالمصطلح البلاغي التقليدي، لأننا قد لا نجد في التسميات والتعريفات البلاغية ما يشملها تماما. هناك في الواقع أداة بالاغية تسمى (الاستخدام) الذي يعنى استخدام الكلمة المفردة لتؤدى معنيين محتملين كليهما بالدرجة نفسهاء وهو يختلف عن التورية التي يكون فيها أحد المنيين قريبا غير مراد والآخر بعيدا هو المراد. والحقيقة أن التورية والاستخدام معا هما أقرب المطلحات البلاغية لمقمهم الظاهرة الدلالية التي نحن بصدد الكشف عنها. ولكن المشكلة هنا أن التورية والاستخمام ينحصر مدلولهما في الكلمة المفردة ولا يتعداها إلى الدلالة المركبة في الدائرة الأوسم التي تشمل البيت والمقطع والقصيدة، فهما إذن يفسران جزءا من الظاهرة وليس الظاهرة كلها. وقد أدى النظر في كتب البلاغة إلى العشور على مصطلح ة الترجيه». وهو مصطلح يتسم مدلوله عند الأدباء والبلاغيين بالاضطراب وعدم الفقة. قنحن نرى الثعالبي يستخدمه بصورة أولية في معرض حديثه عن محاسن المتنبي وبدائمه، وذلك حين يقول: ٥ومنها المدح الموجه كالثوب له وجهان مامنهما إلا حسن (١٦). ويتضع من الأمثلة التي أوردها أنه يقصد بهذه العبارة تعضيد المدحة في الشطر الأول من البيت بمدحة أخرى في الشطر الثاني رديفة لها ومترتبة عليها(١٧٠). ويقول أبو القاسم الأصفهاني عن أواثل الكافوريات: إن مقدماتها موجهة إلى الاشتياق لسيف المولة والتحسر على فراقه(١٨١). والتوجيه والإيهام عند أسامة بن منقذ اسمان مرادفان للتورية تماما (١٩). أما الخطيب القزويني فيعرف التوجيه بقوله: (هو إبراد الكلام محتملا لوجهين مختلفين كقول من قال للخياط الأعور: اليت عينيه سواءه (٢٠). فتحن لا ندري أهو يدعو له أم يدعو عليه، أهو يتمنى أن تكون عينه غير المصرة

مثل عينه المصرة أم يدعو عليه بالعمى في عينه الأخرى؟ ويبدو أن هذا التقابل المحتمل بين الدعاء له والدعاء عليه هو الذي جعل الأدباء يستخدمون هذا المصطلح للدلالة على احتمال النقيضين بالذات، كما في الكافوريات التي قرأوها على أساس محتمل الضدين، أي أن دلالة الهجاء متضمنة في عبارة المدح الظاهري(٢١). والتوجيه بهذا المفهوم يعني انصراف الخطاب الشعري عن وجهه الظاهر إلى دلالة ضمنية أعم وأشمل من التورية والاستخدام، لأن مدلوله لا ينحصر في الكلمة المقردة. ولغرض هذه النراسة، سوف نستخدم مصطلع والتوجيه، للإشارة به إلى احتمال وجهين أو أكثر لدلالة الخطاب الشعري من غير أن نشترط أن يكون الوجهان تقيضين وقد تحدده يصورة أكثر الطلاقا من استقرائنا لخصوصية توظيفه واستخدامه عند المتنبى بالقول: إنه ينضمن ثنائية دلالية قائمة على انصراف الخطاب الشعري عن وجهه الظاهر أو المُنترض إلى وجه آخر غير ظاهر وغير مفترض، وهو أسلوب يتعدى الكلمة المقردة والعبارة ليشمل المقطع والقصيدة بكاملها أحيانا. أما التوجيه المتعلق بازدواجية الدلالة أو تمددها في الكلمة المفردة والعبارة القصيرة، فقد تناوله القدماء ضمن مباحث التورية والاستخدام، كما تناولوه في شرحهم للمشكل من أبيات المائي عند هذا الشاعر. ولهذا سوف ينصرف النقاش في الصفحات القادمة إلى المستويات التي لم تبحث من أسلوب التوجيه. أما ما تناوله القدماء، فسنكثفى منه بمجرد التمثيل الختصر والتعليق الوجزء متخذين منه مدخلا للمستويات المهمة التي لم يتطرق إليها البحث القديم. فمن أوضح الأمثلة على التوجيه في الكلمة المفردة لفظة «التوحيد؛ في البيت التالي الذي يبدو أن دلالته أثارت نقاشا طويلا قديما وحديثا(٢٢):

يتسرشسقن من فسمى وشسقسات هن في فيه أحلى من التوحيد^(۲۲۲)

التوحيد نوع من التمر مازال معروقا بهذا الاسم في بعض مناطق الجزيرة العربية. ولكن الكلمة تعنى أيضا الوحمالية الإلهية، كسما تعنى المرة الواحدة في صقبابل الرشفات المتعددات. فهل المراد هنا أن هذه الرشقات أحلى في فمه من حلازة التسرء أم أنها أحلى من حلارة الإيمان بالوحداتية

على سبيل الغلو في التعبير عن اللذة، أم تراه يقصد أن هذه الرشفات المتعددة أحلى من حلاوة الرشفة الواحدة أو أحلى من الاكتفاء بالرشف من امرأة واحدة؟ الحقيقة أن هذه الدلالات الأربع كلها محتملة ومتضمنة في الكلمة بالدرجة نقسها، ومن يصر على حصرها في دلالة واحدة لا تتعداها أو أنها محتملة أكثر من غيرها يصدر عن قصور في فهمه طبيعة الشعر عموما وشعر المتنبي على وجه الخصوص، لقد أطلق المتنبى لفظة والتوحيد، من عالقها وفجر فيها طاقاتها التعبيرية من خلال توجيهها إلى كل دلالاتها المعجمية والثقافية والاجتماعية. وبهذا الاكتناز في دلالة الكلمة، يكون المتنبي قد ورط الذوق التقليدي المعتاد على حصر الدلالة في مدلول واحد، وجعل الناس يسهرون ويختصمون في مرامي شعره. والحقيقة أن بعض أبيات المعاني المشكلة بحرى على هذا المثال من التوجيه في الكلمة، ولهذا قالوا إن المتنبي أول من وسم باب التورية(٢٤). أما فيما يتعلق بالتوجيه الدلالي في التركيب النحوى أو العبارة الشعرية، فقد نكتفي في التمثيل عليه بالمطلع التالي:

أحيا وأيسر ما قاسيت ماقتلا والبين جار على ضعفي وما عدلا(٢٥)

ر بين بر في الشطر يقول ابن سيدة في شرحه الدلالات المتمددة في الشطر الأول:

ويجوز أن يكون أراد: أحيا وأيسر ما قاسيته ما قتلنى، أو ما من شأته أن يقتل؛ وإذا كان أيسر ما قاسيته قاتلا، فما ظنك بأكثره وأشده. وهذا على وجهين: إما أن يكون تعجب من ذلك فقال: أنا يكون طلع حياة، وأقل ما قاسيته قاتل! وإما أن يكون طمع بالحياة فأنكر ذلك فقال: كيف أحيا مع هذه الحال؟ فهذان وجها الاستفهام. وقد يكون (أحيا) خبرا، أى أنا أحيا وهذه حالى،... وقد يكون (أحيا) اسما يدل على المفاضلة، أى: أثبت لحياتي ما قتل، وهذا غلو وإفراط، لأنه إذا كان ما قتله أبت شئ لحياته، لم يين ما يوجب المرته(٢٢).

ونضيف أن عما يرشح الدلالة على المفاضلة أن وأحياه قد عطف عليه اسم مفاضلة أخر هو وأيسره، فكأن الاسمين متوازنان من الناحية الصرفية، مع أن دلالة المفاضلة إيهامية في الأول وصقيقية في الثاني، والواقع أن ابن سيده قد قلم قراءة جيئة في فهمه احتمالات دلالة التركيب النحوى في هذا البيت، فهو قد أورد الاحتمالات كلها تقريا، ولكن استخدامه عبارات مثل ويجوز، قد يكون أراد، إماو إماه يوحي بأنه يقصور أن العبارة الشمرية هنا لا تختمل إلا هد اللالة أو تلك، أن كل احتمال للقراءة يستبعد الاحتمالات الأخرى، مع أن كل الدلالات التي أوردها محملة ومتضعنة، ولا يلني بعضها بعضها الأخر.

تلك، إذن، أمثلة على المستوى الأولى البسيط من أسلوب التوجيه في شعر المتنبى. التوجيه في الكلمة المفردة والعبارة القصيرة في شعر المتنبى. غير أن سريان هذه الظاهرة الأسلوبية المدهشة في الدائرة النصية الأوسع التي تشمل المقطع الشمرى كله والقصيدة بكاملها أحياتًا لم يعظ من الدرس القديم بما يستخفه من وقفة نقدية متأنية ومتقصية، وإن كان من المؤكد أن بعضهم قد لحم من بمجد. ولمل الشماليي كان أوضع الذي شحوا أسلوب الترجيه في وحدات تكوينية تامة من القصيدة، فهي يقول في معرض كلامه عن معاسن المتنبى وبدائمه:

« ومنها مخاطبة المسدوح من الملوك بعثل مخاطبة الخبوب والصديق مع الإحمال والإبداع، وهو مذهب تفرد به واستكثر من سلوكه اقتدارًا منه وتبحراً في الألفساظ والمعاني ورفعاً لفسه عن درجة الشمواء وتدريجاً لها إلى مماشلة الملوك..ه(٢٧).

وبعد أن يورد طائفة من الأمثلة على هذا المذهب، يأتي بالملاحظة الرديقة التالية:

وومنها استعمال ألفاظ الغزل والنسيب في أوصياف الحسرب والجد. وهمو أيضاً مما لم يسبق إليه وتقرد به وأظهر فيه الحذق بحسن النقل وأعرب عن جمودة التعموف والتلمب بالكلام (٢٨٨).

ثم يورد أمثلة على هذا المفعب أيضاً. فالثمالي يلاحظ أن المتنبى يوجه المعجم الفزلى النسيسي إلى مخاطبة المصنوحين من الملوك ويستعمل ألفاظ الغزل والنسيب في المسابق بعثل خصوصية أملوبية في شعر المتنبى، فهو مقعب وتفرد به واستكثر من المدين وهو دمما لم يسبق إليه، إن مثل هذه الملاحظات المعابرة التي أطاقها الشعالي تستعن المتابعة والتوسيع بإجراء المتارة التي أطاقها الشعالي تستعن المتابعة والتوسيع بإجراء قراءات تتجارة الأمثلة القليلة والأيات المفردة التي أوردها.

أما الدارسون المحدثون، فإن لهم ملاحظات تختلف في قريها أو بعدها عن تلمس أسلوب التوجيه القائم على الملاقة بين ظاهر القرل المسرى وباطنه يوى محصد المسماوى، مثلاً، أن الانقطال الفريد الأصيل عند لكتنى يجعله ينجح في تطويع أجزاء المقصيدة وإضضاح التقليد لإحساس واحد مهيمن (٢٦٦). وعلى ضوء قوله هذا، يقلم قراءة مختصرة لقصيدة للتنى التى مطلمها فعالنا كينا جو يا رسول»، فيقول عرب مقدمها، ومقدمها

وعلى الرغم من أن هذه الأبيات تصدير عن عاطقة حب صادق، وترتفع إلى مستوى عال من الأداء في في المزل فإننا نعطى، بل نظلم الشاعر إذا وقتنا عند منا أشارل وحده وتركنا ما يرقد شحت الكلمات من معان ثنائية، تظهر في تركيز والادعاء في كشير من المرارة والسخرية. هامه والادعاء في كشير من المرارة والسخرية. هامه للكاني التي تختفي وراء الدائل لها من غير شك دلالاتها، إذن تشكل وراء الدائل لها من غير شك المثار أو المطورح، (٢٠٠٠).

وبعد أن يستعرض بقية أجزاء القصيدة، يخلص إلى القول:

ورما أظننا في حاجة إلى مزيد من القول لكى نؤكد ما سعينا إلى تخقيقه من أن القصيدة عند المتبى قد استطاعت أن تخول الموضوع التقليدى سواء أكان هذا الموضوع غزلا أم مديحا إلى رؤية ذائية بجسد فيها الشاعر موقفه ورؤيته بحيث

يصبح الموضوع ذاتا والذات موضوعاً ويصدر الممل الفنى من لحظة شعورية واحدة تنساب فى أجزائه...،(٣١١).

وقد سبق طه حسين إلى ملاحظة هذا الأسلوب في شعر المتنبى، ولكنه يقصر ملاحظته على مقدمات قصائد المتنبى بالذات، وذلك حين يقول: وإن مقدمات قصائد المتنبى تتخطى الغزل التقليدى وتفصح في كثير منها عن موقف الشاهر النفسي، (٣٧).

بقى حلينا الآن أن تترسع فى قراءة شعر المتنبى على ضوء تلك الملاحظات التى أبداها النقاد قديما وحديثا، وأن نحاول أن نكون أكسر منهجية فى الكفف عن تلك الظاهرة الأسلوبية التى حام حولها النقد ولم يحددها عمينا دقيقاً، ونبعاً بالقول إن أسلوب الترجيب الدلالي ظاهرة شاملة فى خطاب المتنبى، وميكشف التحليل المتقصى فيما بمد كيفية مرياتها فى نص بأكماه، ولكنها فى المقدمات أوضع منها الفقاش هنا بالكشف عنها فى مقدماته أولا؛ والمقدمات الفقاش هنا بالكشف عنها فى مقدماته أولا؛ والمقدمات التى سيشملها التحليل هنا هى مقدمات قصائده، فأت المالح التالية: واحر قلباء؛ و ودمعى أجناب وما الداعى سوى طلل؛ و وليالى بعد الظاعين شكول»، و وعلى قدر أهل العرم لأي العزائم»، و «كفى بك داء أن ترى الموت شابها».

لو توقفت قراءتنا في المقدمة الأولى عند البيت الأول منها: فراحر قلباءه ولم تتجاوزه إلى ما بعده، فإتنا سندرك يقينا أتنا أمام مطلع غزلى مبنى على احتراق قلب الهب بسب الموقف البارد الذى يهذيه الحبيب، وسندرك كذلك أتنا أمام مقدمة غرابية الماة الصورة لو حدلنا امم سيف اللولة يتكو في هذه المقدمة على المجمل الغزلى النسييي ويغرف منه لمدا المقدمة على المجمل الغزلى النسييي ويغرف منه يتكو في هذه المقدمة على المجمل الغزلى الواضح الرودة قلب الحبيب وعدم مبالائم، اعتمال السال والجسيب مع تماتى الحبيب مع تماتى الحبيب مع تماتى الحبيب مع تماتى الحب، الشكوى من عدم الحظوة لذى الحبيب مع تماتى الحبيب المناتين يصدر هنا عن إدراك فنى البيتين الشائي والثالث. إن المتنبى يصدر هنا عن إدراك فنى

لطبيعة الموقف في مقدمة القصيدة العربية التي تتضمن دائما حديثا عن الحب وشكوى من نمنع الحبيب وجفائه، ولكنه يدرك أيضا أن الموقف الغزلي يمير دوما عن علاقة بين النين يسودها التوتر الشنيد. فلماذا لا يوجه هو هذا التوتر المروث توجيها دلاليا جديدا، ويوظفه في التعبير عن علاقته بسيف الدولة التي وصلت إلى حد قصى من التوثر؟ ومن هنا يقضى التوجيه الدلالي القائم على ازدواجية العلالجة بين ظاهر القول وباطنه إلى تقناطع الخطاب الغزلي بخطاب العتاب، ونصبح أمام خطين متقاطمين للدلالة: فهي دلالة غزلية أفقية في الظاهر، ولكنها عتابية رأسية في المستوى العميق، ولا يرشع كفة التوجيه إلى المستوى العميق المنصرف عن عتاب المرأة إلى عتاب الرجل سوى ذكر اسم سيف الدولة. وفي نهاية المقسمة نرى الحب العالب هو الذي يرحل بالحسياره: وإذا ترحلت عن قنوم... ليجنثن لمن ودعشهم ندم، مع بقاء الحبيب في الدار. وهكذا أصبح سيف الدولة معشوقا متوجها إليه بالعتاب والشكوى ومهددا بالارتخال عنه.

وقى مقدمة قصيدته التي مطلعها فأجاب دمعيء يلم المتنبى بقلذات من الطالبة ومن النسيب التقليدي، فيأخذ من الطللية دلالتها على البكاء، ومن الموقف الغزلي شكوى النوى والهجر والاشتياق وفقدان الأمل في اللقاء وتهيب الزيارة، متدرجا بعد ذلك إلى شيع من الغزل الحسى وشكوى الشيب، ثم يذكر أخيرا أنه حين قرر أن يطرق فشاة الحي ذهب متقلدا سيفه لحماية نفسه من الوشاة والأعداء. هذه كلها تبدو في الظاهر عناصر أدبية تقليدية في قطعة النسيب، ولكنها في حقيقة الأمر عناصر موجهة إلى التعبير عن لحظة شعورية ممينة في واحدة من انعطافات علاقة المتنبي بسيف الدولة. ودون أن نعرف شيئا عن الظروف الموضوعية التي أحاطت بنظم هذه القصيدة، تلاحظ في مقدمتها التركيز على الدعوة من طرف والإجابة الباكية من الطرف الآخر مع فمقمدان الأمل واليأس وتهميب القمدوم للزيارة إجماية لتلك الدعوة، كما نلاحظ في الغزل الحسى كون الحبيبة مطاعة الحظاء مالكة، ولمقلتيها عظيم الملك في المقل، وتجده يشير إلى أن علاقته بها حتى الآن ثم تكن لذيذة خالصة ولم تفض إلى شئ يجد له حلاوة في حياته العملية. ولأنه يتهيب

الزيارة ويحلموهاء قرر أن يطرق فتاة الحي متقلدا سيقه؛ إذ يبدو أنها محبوبة من الكل ويحيط بها كثير من أعدائه. إن الفضاء الدلالي في هذه القطعة عموما يضعنا أمام موقف غزلي ملتبس كثيب متردد فيه البكاء والخوف والحذر واليأس من جدوى اللقاء لو حصل، وتأتى عبارة فأنا الغريق فما خوفي من البلل؛ لتتضمن مثلا تبريريا ينطوى على محاولة لحسم الموقف المتردد بالاندفاع في مغامرة خطيرة تنطوى عليها تلك الزيارة. ولعل هذه الدلالة الملتبسة هي أقصى ما يستطيع أن يصل إليه استنطاق النص. ولكننا من خلال العلاقة الجدلية بين داخل النص والظروف الخارجية التي أحاطت يه: نستطيع أن نصل إلى فهم أعمق لما يختفي عجت الكلمات الغزلية من دلالات. وهنا يشير الشراح إلى أن هذه القصيدة أتت حين استرضاه سيف النولة ودعاه إليه بمد مغاضبة وقطيمة. ولكننا نفهم مع هذا الاستراضاء من طرف والرضا المتحفظ من الطرف الآخر أن كبرياء الذات مازال جريحاء ولهذا توجهت الطللية وتوجه النسيب كله إلى التعبير الرمزي عن هذه اللحظة الشعورية. لقد أصبحت الطللية رمزا لملاقة متهدمة أو منهارة، وصارت الاستجابة الباكية أمرا لا يتعلق بالطلل نقسه بقدر ما يتعلق بضرورة تلبية تلك الدعوة والأميرية؛ المتعالية، وأصبح الحديث عن الحبيبة المالكة المطاعة المجبوبة في العشيرة كلهاء التي يشقى هو وحده يها فيراقبها ويتهيب زيارتها ولايطرق حيها إلا متقلنا سيفه موجها إلى التعبير عن علاقته بسيف الدولة وبلاطه الذي يضم كثيرا من الأعداء والحاسدين. هكذا تجد أنفسنا مرة أخرى أمام معجم غزلي موجه توجيها جنيدا إلى دلالة ضمنية تشير إلى علاقة الشاعر ببطله في موقف معين، وهو كما في المقدمة السابقة توجيه قائم على تقاطع الخطاب النسيبي الأفقى بالخطاب الذاتي الرأسي. إن كبرياء المتنبي أو مكايرته توهمنا بأنه عاشق يشكو من مرارة الحب، ولكنه على مستوى الرمز والتلميح يشكو من مرارة يجدها في حبه سيف الدولة بعيد أن حيصل انشيراخ وتصدع عيميق في تلك العلاقة، ومن هنا ظهرت تلك المسحة من الكآبة التي تظلل الموقف الفولي: الدموع، شكوى النوى والقراق والهجر واليأس من اللقاء، الترقب والحلر، الإشارة إلى أنها مالكة ومطاعة

وفي عالاقة انسجام مع المشيرة (البلاط) إلا معه. بهلنا التوجيه تتحول عناصر الفزل والنسيب إلى رموز تستبطن إحساسات الشاعر وموقفه النفسي من علاقته بسيف الدولة.

وفي سيقيته التي مطلعها دليالي بعد الظاهنين شكول، يلم المتنبي بعناصر من النسيب الجاهلي والمذري؛ فيذكر الظاعنين ويشكو من ليل الماشقين لرتابته وطوله، ويشيد بقدرته على محمل الميش بعد رحيل الأحبة، فيتنسم الربح التي تهب من تاحيتهم، ويشرق بالماء عند تذكرهم، ويشكو أو يمتز يقيم الحفاظ التي تمنعه من الوصول إلى حوض الماء. وأخيرا، تفضى الشكوي من طول الليل إلى التطلع إلى ضوه الصباح الذي لقيه مع الفجر في مكان يقال له ودرب القلة، وهو المكان الذي لقى فيه سيف الدولة بعد التصاره على الروم. وهنا يصبح الليل الزمني مقتولا بيد الفجر، أما الليل الجازى المرادف للسكون والتباس الرؤية في نفس الشاهر؛ فقد قتله فجر بشري يقال له سيف الدولة وثأر للشاعر منه. لقد الخدت في ذهن الشاعر صورة الفجر بصورة سيف الدولة، وأصبح كل طرف منهما معادلا للآخر، فكالاهما زمنا الفعل والحركة في مشابل الليل الذي هو زمن السكون وصدم الفمل. من الجائز أن يكون المتنبي قد نظم هذه القصيدة في ليلة كأن يتأهب فيها للقاء سيف النولة بدرب القلة للاحتفال بالتصاره، ولهذا كانت نفسه المتوثبة المعمة بالأمل والتطلع تضيق بالليل وتستبطيع الصباح الذى هو زمن الحركة والرحيل نحو سيف الدولة. وإذا لم تكن هذه هي لحظته الشمورية بالضبط، فإن نفس المتنبي على أيه حال كانت بطبيعتها نفسا قلقة متوثبة تستريح بالحركة النهارية التي يأتي بها الفجر وتدعب بالإناخة والثواء الليلي. وللاء نتصور أن شكواه من سكون الليل كانت تمثل لديه الفعالا صادقا وتجربة شعورية حقيقية. الواقع أن قراءة المتنبي بصفته نصا واحدًا في كل مقدماته لاندل على أنه كان حاشقا بالفعل حتى نقتنع هنا بصدق شكواه من طول الليل على الماشقين، ومع هذا فالشكوى صادقة إذا فهمنا دلالتها البعيدة التي تقبع خلف ظاهر اللفظ. إن ليله الثقيل الذي يشكو منه إنما هو ليل عاشقي المجد ولقاء الملوك مستبطنا في ليل الماشقين المذريين، ولقد أثبت في نهاية النسيب أن

معشوقه وفجره الذى يتطلع إلى لقائه ويستثقل الليل بعيدا عنه إنما هو سيف الدولة الذى لقيه بدوب القلة مستبعانا فى الفجر الزمنى ومندمجا به ومتحدا معه على مستوى الرمز للسرب من العقل الباطن لدى شاعر أصيل مبدع. وحين يقرر المتنى فى البيت الأخير من قطمة النسيب أن سيف الدولة هو الماشق الوحيد الذى أدرك ثأره واقتص من ظلام الليل، ندرك أن والمشق لفظة يستخدمها المتبى لكى ترمى الفيد يمش أجد، وسيف المدولة الملك والبطل القومى عاشق المندر، وزحفه فى ظلام الميل ليس إلى خدور الساء بل إلى مواقع الأعداء. مورة ثالثة به إذى أننا فى الظاهر أمام موجه إلى التعبير عن موقف نفسى ولحظة شعورية معينة اختار الشاهر أن يغطى وجهها خت هله اللغة الغزلية النوالية النوالية.

أما فيما يتعلق بأسلوب التوجيه في مقدمة سيفيته المشهورة التي مطلعها وعلى قدر أهل العزمة فإننا نبدأ المحديث عنه بإثارة التساؤل التسائى؛ لمذ يبدأ المتنبي هذه السيفية متحدثا بأسلوب الحكمة وضرب المثل عن أهل العزم ومن المطائم التي تبدو صغيرة في عين العظيم أليس من المشهم ولالة على سيف المولة وأشارة إليه. الذي يبدو أن المطائمة المناسب و عصف سيف المولة وأشارة إليه. الذي يبدو أن ذلك النصر التاريخي المؤزر الذي حقق سيف المولة في والاعتزاز القومي وجعله يشمن ما يحققه عزم الرجال. فنحن والاعتزاز القومي وجعله يشمن ما يحققه عزم الرجال. فنحن؛ المظلمة الطائم، أما في المستوى المحكمة ولملك السائل المساعر من أول القصيلة مستخدة من إنجاز سيف الدولة لسائل المساعر من أول القصيلة متحدة عن إنجاز سيف الدولة طير مباشر في حقيقة الأمر.

ولعل مما له صلة بأسلوب التوجيه في المقدمات، ملاحظة أن أوائل الكافوريات تتم مقدماتها عن اضتياق لسيف الدولة وندم على فراقه، في حين كمان المفترض أن تنطوى تلك المقدمات على استبشار بقدومه على كافور. كيف يفتتح

المتنبي أول قصيدة له في مدح كافور ﴿كَفِي بِكُ دَاءِ، بِتَمْنِي الموت متحسرا على عدم وجود الصديق الخلص، وكيف يعاتب قلبه على تعلقه بمن نأى وحبه له، كما يعاتب عيونه التي تبكي على أثر الراحلين؟ يمدو المتنبي في هذ المقدمة كأنه يتحسر إلى درجة تمنى الموت على فراقه ذلك الحبيب الذي نأى بنفسه وارتخل عنه وقطع صلته به، ويعاتب قلبه وعيمونه على تعلقهما بحبيب غادر. إن هذا الخطاب التمهيدي في مقدمة قصيدة يمدح بها، كافور يضعنا أمام مستويين من مستويات التوجيه: أولُّهما أن خطاب النسيب التقليدي المتعلق بالمرأة قد توجه كالعادة إلى معاتبة رجل والتحسر على قراقه، وثانيهما أن الحديث في المقدمة قد الصرف عما هو مفترض من الاستبشار بقدومه على كافور وتوجه إلى الندم على فراق سيف الدولة، ودلالة هذا التوجيه على الشاعر أن المتنبي لا يمكن أن يكون جاهلا إلى هذه الدرجة بأساليب اللياقة والأدب، ولكنه في الواقع لا يكن احتراما للرجل ولا يشعر بعاطفة إيجابية نحو سيده الجديده ووجه العمق في مثل هذا الأسلوب أن الطبيقية التحتية للخطاب الموجه تستبطن الإحساس الأصيل والانفعال الصادق لدى الشاعر. يقول أبو القاسم الأصفهاني متحلثا عن هذه السمة الأسلوبية في أوائل الكافوريات: ٥ فلما انتهت مدته عند سيف الدولة... قصد مصر ملما بكافور فأنزله وأقام عنده ما أقام، إلا أن أول شعره فيه دليل على ندمه لفراق سيف الدولة، وهو «كفي بك داءه (٣٣). ويقول أيضا عن كافوريته الثانية التي مطلعها وفراق ومن فارقت غير مدم،: وثم لما أنشد الثانية خرجت موجهة يشتاق سيف الدولة (٣٤). فأبو القاسم الأصفهاني يقول بصريح العيارة إن مقدمة هذه القصيدة أتت «موجهة يشتاق سيف الدولة»، وهو يقصد فيما يبدو أن الخطاب الشمري في هذه المقدمة كان ينبغي أن ينصرف إلى الاستبشار بقدومه على كافور، ولكنه توجه بدلا من هذا التعبير عن اشتياقه لسيف الدولة مع ما يفيد كرهه القدوم على كافور. وقد فسر أحد القدماء الكافوريات على أساس محمل الضدين، بمعنى أن كل بيت مدحى يستبطن الهجاء. وهي نظرية لا تخلو من دلالة على ما نحن بصدده، وإن كان صاحبها يضطر إلى التحمل في تطبيقها أحيانا.

يخلص من هذا كله إلى القول إن أسلوب التوجيه يشكل عند المتنبى قانونا فنيا يجب أن نلتفت إلى حضوره حين نقراً مقدمات قصائده، فهو أحد عناصر الإشكال الدلالي في شمرته الفذة وبلاخه المعبرة.

هذا فيما يتمان بحضور أسلوب التوجيه في مقدمات قصائد المتنبى، غير أن هذا الأسلوب يشكل سمة بلاغية لا تقتصر على المقدمات وحدها؛ بل تشمل النص الشعرى كله أحيانا كما في قصيدته «ملومكما...» التي سيتاولها التحليل التالي. تتشكل هذه القصيدة من النين وأربعين بيتا يمكن تقسيمها حسب البناء الموضوعي الظاهري إلى ست وحدات تكرينة كما يلى؛

- ۱ _ الرحلة الصحراوية (۱ ـ ۲).
- ٢ _ فيتر مجزوج بالتأمل وضرب المثل (٧- ١٦).
- ٣ .. قيدا الإقامة والمرض في محور القصيدة (١٧ -٢٠).
 - ٤ _ وصف الحمي (٢١ _ ٢٩).
- دروع الجواد القيد إلى الانطلاق والخلاص من
 مرض القيد (۳۰ ـ ۳۸).
 - ٦ هاجس الموت (٣٩ _ ٤٢)

تؤدى النظرة الأولية إلى خلق الانطباع بأننا في هذه القصيدة، خاصة في نصفها الأول، أمام تناعيات فضية غير محكمة الربط، ولكن القراءة الخالية تكشف في الواقع عن تماسك دلالي مدهش بين وحداتها التكرينية، وللكثف عن تماسك دلالي مدهش بين وحداتها التكرينية، وللكثف عن المقاعلية الثانيات بألياته الأربعة (١٧ – ٢٧) التي تختل وسط المقاتات في الوحلات السابقة واللاحقة، تقصح هذه الأبيات الخال مورع، طرفه الأول نفسي يتمثل في نوع عن حالة شعورية قوامها الإحسامي بالقيد والمجز عن الحركة، من الإقامة البجبرية المغروج؛ طرفه الأول نفسي يتمثل في نوع من المختلف من الإقامة البجبرية المغروبة على الشاعر في مصر عدر وجاء المؤدن المنابعة وللاحمى، بظهر مذان المغلقة ولاحمى، بظهر مذان المغلقة في توجه الطبقة بالمحمى، يشهر مذان المؤدن لاحلامة، اللبناية ولا يحتى يتمثل في الإعامة باللحمى، بظهر مذان

ويكشف البيتان التاليان (١٩ ... ٢٠) عن جدلية العلاقة بين الطرفينء فالإحساس بالاغتراب والاكتشاب النفسي الذي صاحب إقامته في مصر هو الذي أدى إلى اعتلال جسده، كما أن إصابته بالحمى قد ضاعفت من إحساسه بالضيق والاكتثاب. وفي هذه الأبيات المحورية عبارات دالة على صرامة هذا القيد المزدوج، أولها عبارة وأقمت، المكونة من فعل دال على الركود والجمود، وهو قعل مسند إلى تاء القاعل التي تسمرت بالباء في أرض مصر؛ ويأتي إثبات الإقامة في الشطر الأول مدعوما ينقى الخبب والحركة في الشطر الثاني، كما تأتى عبارة وفلا ورائي ولا أمامي، لتدلى على نزوع يائس إلى الحركة إلى أي الجاه، حتى وإن كانت إلى الوراء، المهم أن تكون هناك حركة بغض النظر عن الجاهها، ونحن نقدر المَّاسِاة حق قدرها إذا فهمنا أنَّ هذا الشاعر الذي مله الفراش كان جنبه في الماضي لا يفارق ظهر ناقته في حركة دائبة لا تعرف الاستقرار. من هذه الأبيات نفهم أن الشاعر كان يقع يحت وطأة إحساس سلبي في نفسه وجسده، ومن الطبيعي أن تتوقع نزوعه إلى حالات إيجابية مضادة: فالمقيد ينزع إلى الانطلاق، والشاوي ينزع إلى الحركة، والماجز ينزع إلى القدرة على الفعل. من هذا المنظور الثنائي الضدى، سينطلق التحليل للكشف عن العلاقات التي تربط المحور هنا بالوحشات الخمسة الأخرى المكونة للنص.

بيد المتنبى في مقلمة قسيدته كأنه يستحضر غرضا تقليديا وسياقا قديما هو سياق الرحلة في الفلاة على ظهور المطاباء وهذه هي الدلالة الأولية التي يستطيع أن يممل إليها كل من له معوقة بالشعر العربي، ولكننا في الواقع أمام توجيه ولالي يومي فيه القول الشعرى إلى ما هو أبعد من معناه الظاهر أقريب. إن خطاب الرحلة هنا يضفي غشت قضرته يقيد الحصى وقيد الإقامة في حاضرة مصر. وتأتي عبارة وذراري والفلاقة بشابة صرحة للقيدة الذي يدوسل إلى المصاحيون بتخليصه من القيدين، الفلاة المرافقة هنا لمحرية المحركة والإرتحال نعقل النفيض للهاشر لسجن للملاتة كما يمثل هجير الصحراء الذي يهذ الشاعر مواجهته بلا لشام يمثل هجير المسحراء الذي يهذ الشاعر ماجهته بلا لشام الغيض المهاشر المواية النيل. هكذا يجد الحر المقيد بالمرض

والإقامة راحته في الانطلاق بحرية إلى الفلاة ومواجهة هجيرها بلا دليل ولا وسيط، وهو في المقابل يجد تعبه في الإناخة والمقام وهما الموجبان للراحة في الظروف العادية. إن الإناخة والمقام هنا رمزان يستبطنان الدلالة على حالته في مصر. ويعكس اعتزازه، في الأبيات التالية، بألفته حياة الصحراء وخبرته بدروبها ومواقع الماء فيها _ بغضه حياة المدينة، فألفة حياة الصحراء هنا تقابلها الجفوة من حياة المدينة، وهذه الجفوة هي الدلالة المسكوت عنها المشار إليها بالحديث عن نقيضها، هكذا نرى في التحليل الأخير للمقطع الافتتاحي أن عنصر الرحلة الصحراوية والحديث عن الفلاة والهجير ليس غرضا تقليديا منفصلاً عن جوهر اللحظة الشعورية التشكلة في محور القصيدة؛ فإذا كان المحور يفصح عن حالة سلبية من الركود النفسي والعجز الجسدي، فإن مقدمة القصيدة تنزع إلى تحقيق حالة إيجابية مضادة هي حالة الانطلاق والحركة التي تمثلها الفلاة والرحلة على ظهور المطايا، فهو ... إذن ــ خطاب موجه وموظف في التعبير الرمزى عن لحظة شعورية وانفعال صادق يقبع خلف سياق تقليدي.

وفي المقطع الثاني يبدو الشاعركأنه يتناول أحد العناصر الأدبية الأثيرة لمديه، وهو الفخر الممزوج بالتأمل وضرب المثل والحكمة، غير أن كل ما يقوله في هذا القطع مستمد من اللحظة الشعورية المفصح عنها في الأبيات المحورية. في البيت السادس الذي يشكل نهاية القدمة وبداية الفخر يبدو المتنبى كأنه يتطلع إلى أن يغدو وحيداً مع ذاته في الفلاة معتمداً على فروسيته وحدها، ولكنه في الواقع يشكو بطريقه غير مباشرة من الوحدة مع الناس في المدينة المصرية، ومن هنا يتحول خطاب الفخر الظاهر بالتوحد مع اللات إلى شكوي مبطنة من الوحدة والاغتراب النفسي. ويأتي البيت السايم ليؤكد دلالة الخطاب على الشكوى من الوحدة والعزلة، لأن والضيافة، حالة من حالات الاغتراب؛ إذ يكون الضيف في بيت غير بيته بين أناس غرباء عليه، وفي بلد غير بلده، ولدى مضيف ليس من جنسه في الغالب. وحين يقول إنه يرفض أن «يمسى لأهل البخل ضيفة يبدو كأنه يؤكد مبدأ أخلاقياً عاماً في سبعيته، وهذا هو الوجه الظاهر، ولكنه في

المستوى التحتى للدلالة يلمح إلى دار الضيافة التي هي ممير، ويعرض بالمضيف الذي هو كافور. وتتضمن الأبيات التالية (٨ ـ ١٣) تأملات تبدو كأنها مستمدة من قناعته المروفة يسلبية أخلاق الناس عامة (الابتسامة الخادعة، عنم الوفاء حى من قبل الأصفياء، التعلق بالمظاهر دون الجواهر في بناء الصداقات، الأخلاق اللتيمة)، غير أن تلك التأملات التي تبدو عامة مستمدة في الواقع من خصوصية اللحظة الشعورية، فهي ليست سوى تأملات الضيف الأعرابي الذي حل بالمدينة وبات يمقت الأخلاق التجارية الحضرية عند أهل المدن، وصار في المقابل يحن إلى صفاء البادية وعفوية حياتها وتبل أخلاق أهلها، وهي صفات إيجابية ألصقها بذاته في مقابل سلبية أخلاق الأخرين في المدن، وهنا نصل إلى نوع من العلاقة الجدلية بين الإقامة في مصر و ما يقوله عنها؛ إن الإقامة الكثيبة عند كافور في مصر هي التي أملت عليه ما يقوله من تأملات هنا جعلته لا يرى غير الجانب السلبي من أخلاق الناس، كما أن تلك الأخلاق السلبية هي التي جعلت نفسه تضيق بالإقامة. وقد نقرأ في أبيات التأمل هنا تعريضاً خاصاً بكافور ورجال بلاطه (أهل البخل، أخلاق اللقام، غير الكرام، تننى الأولاد عن مستوى الأجداد). ويأتى الفخر بالأنفة في البيت الحادي حشر ليطرح نوعاً من الرفض النفسي لهذه الإقامة البائسة، فحين تأنف الذات من التعلق باللثام وغير الكرام، فإنما تعلن عن عزمها على الرحيل عنهم والتخلص من الإقامة معهم. إن تركيزه على ملاحظة السلبيات فقط في أخلاق الناس يأتي بمثابة تهيئة نفسية لكسر القيد وفك الحصارالمفروض عليه في محيطه الاجتماعي، لأن من طبيعة الإنسان إذا أبغض شيئاً وأراد الخلاص منه أن يبرره ويهيئ له بتكرار الحديث عن سلبياته. وعليه، فإن كل ما يقوله المتنبي هنا عن إيجابية أخلاق الذات وسلبية أخلاق الآخرين يمثل مبررات نفسية للحركة والانطلاق إلى خارج محيط الدائرة الكافورية. وعلى هذا الأساس أيضاً، فإن خطاب التأمل هنا مستمد من انفعاله بقيد الإقامة وموجه إلى التعبير عنه، ومن هنا علينا أن نربط خطاب التأمل وضرب المثل .. الذي تعودنا على سماعه في كثير من قصائد المتنبى _ بالظروف الموضوعية والمواقف الحياتية التي

أملته في لحظات محددة من احتكاك الذات بالآخرين. ثم نصل في نهاية مقطع الفخر إلى وحدة فرعية فيه أشد كثافة وأكثر تركيزاً على الحكمة وضرب المثل في الأبيات من الرابع عشير حتى السادس عشر، ولكننا لن نفهم الدلالة البعيدة لهذا الخطاب إذا لم نربطه مباشرة بقيد الحمى على وجه الخصوص، في البيث الرابع عشر يتعجب المتني من القادر على الفعل ولكنه لا يضعل، ويمثل لهذا الإنسان بالسيف الحاد الذي يتخلى عن ممارسة وظيفته فينبو ولا يقطع؛ ويتعجب في البيت الخامس عشر كذلك من الذي يجد طريق المعالى ولا يسير فيه إلى نهاية الشوط ولا يترك المل بلا سنام، كناية عن إهزالها بالحركة. ويقرر في البيت السادس عشر أن أعظم عيب يراه في الإنسان هو الإصرار على النقص مع القدرة على الكمال. عكذا يشير التنبي بأسلوب الانتقاد إشارة تبدو عامة إلى أنماط يشرية خاملة، لكن إشارته إلى حدم ممارسة هذه الأنماط للحركة والقمل عمل أكثر من دلالة خاصة على لمعظته الشعورية عند نظم القصيدة: فهي قد محمل لوماً لنفسه على عدم الخروج من مصر حين كان قادراً عليه قبل أن تقيده الحمى وتشل قدرته على الحركة؛ كما تحمل إيذاناً بممارسة فعل الخروج حالماً يشفى وقد مخمل في دلالتها الثالثة تعريضاً بكافور الذي وصل إلى الملك وكان بإمكانه أن يكون رجلاً فاعلاً كريماً ولكنه لم يفعل، ولحركياً ولكنه لا يتحرك، وكاملاً ولكنه يصر على النقص. إن أسلوب العرجيه الدلالي، هنا، يكمن في أننا نبدو كألنا أمام حكم عامة وأمثال مضروبة تلخص رؤية المتنبى وموقفيه من الحياة عموماً، وهي رؤية مبنية على الإيمان بضرورة الحركة ومقت الخمولء ولكن خطاب الحكمة والمثل ليس مقصولاً عن الدلالة على خصوصية التجربة المركزية في النص، لأن تلمين القندرة على الفعل والسيد على المطايا في طريق الممالي والحسرص على الوصول إلى الكمال كلها أمور تطرح حالات إيجابية مقابلة للحالة السلبية التي يقع عجت وطأتها، إنها تطرح تناثية المقمد النازع إلى الحركة والفعل والوصول إلى الكمال.

ومن الجلى أن وصف الحسمى، في القعلم المستند من البيت الحادى والمشرين إلى التاسع والمشرين، إنسا هو توسيع للحديث عن العلة الجسفية في الأبيات انحورية وتفصيل لما

ورد مجملة هناك. فالمتبي الذي يشكو هناك من العزلة القاتلة وقليل هالدي، يتحدث هنا عن زيارة من نوع أخر لاتمود عليه إلا بالشر. غير أن وصفه معاناته من الحمي لم يتخذ أسلوب الشكوي المباشرة، بل جاء في أسلوب تصويري توجيهي يقترب من مفهوم التورية، فالدلالة الظاهرة غير القصودة أنه يتغزل بصديقة زائرة تفتعل الحياء فتأتيه ليلا لكي تتستر بالظلام، ولكن تلك الزائرة الشبقة التي تلعصق يجسده وترقع حزارته ليست سوى الحمى فابنت الدهرة ألتى تمتطيه بالليل وتنزل عنه بالنهاره ووجه الشبه بين الصاحبة التقليدية والحمى أتهما تزوران بالظلام وتفارقان قبل ظلوع النهار، وحرص المزور على موعد اللقاء موجود في الحالتين، غير أن الشاعر يثير المفارقة ببين المنتظر المحبوب والمنتظر المكروه، ومن هنا ينكشف المرمى البعيد الدال على الحمى. إن ظهور الحمى في صورة الزائرة له غرضان توجيهيان ـ فيما يبدو ـ أحدهما بلاغي والآخر نفسي: فالفرض البلاغي الشعرى البحت أن الشاعر يستخدم هنا لغة تصويرية بعيدة عن التسطيح والمباشرة المكشوقة، والتفسى أن تعاظم الذات عند المتنبي يمنعه من الشكوى الماشرة الدالة على المنسف؛ فيلجأ إلى التغزل والتشبيب الساخر بهذه الزائرة التي تتسلل إليه في الظلام فتدخل في جنمده وتعاشره ثم تغسله بالعرق ودموع الفراق، بعد أن تقضى وطرها منه. وعمق التوجيه، هنا، يبدو في المفارقة بين توعين من الانصال؛ للذ الماشرة وألم الحمى، وفي كون الشكوى من الحمى قد أتت في صورة خطاب غزلي.

ويرتبط المقطع التبالى في الأبيات من الشلائين حتى التباطأ واضحا من الثانات واضحا من عمل التعقيل التقلق التقلق ومن الركود إلى المحركة. فإقا كانت الحمى في المقطع السابق قد شلت حركة اللذت وانفلاقتها، قيان هذه اللذات تراو الآن إلى فضاعات المحركة وساحاتها القسيحة بعيدا عن تلك الزائرة والمحركة، يعيدا المتنبى هذا المقطع بالتساؤل الفال على التمتى والرجاء إذا كان ميكتب له أن يقوم من هذا المرس ليمارس حياته السابقة المقسمة بين أحدة الحيل في الحرب وأزمة

الماايا في السفر والارتخال، ولا يخفى ما في التعبير عن المطايا بلفظة ١٥ الراقصات، من دلالة على النزوع إلى الحركة. وهو يشير في البيت الثاني والثلاثين إلى أن شفاءه من مرضه لابد أن يكون بالعودة إلى الحركة التي افتقدها، والتي تتمثل في السير (الرحلة) وفي الضرب بالسيف والطعن بالرمح (الحرب). إن التصرف بأعنة الخيل في الحرب وبأزمة المطايا الراقصات في الرحلة تبدو عناصر تقليدية يستحضرها المتنبي هنا مرة أخرى من سياقاتها القديمة، ولكنه لم يستحضرها إلا كي يوجهها إلى التعبير عن تطلعه إلى الانطلاق والحركة إلى خارج دائرة الإقامة والحمي. فإذا كانت ساحة الحرب وفضاء الرحلة يمثلان ميدان الحركة، فإن الخيل والمطايا والسيوف والرماح هي أدوات هذه الحركة ورموزها الأساسية. من هنا، يتوجه الخطاب في هذا المقطع إلى التعبير عن تطلع المقيد بالحمى والإقامة إلى ممارسة الحركة ممثلة في رموزها الأساسية. ومن خلال التمثيل لحالته بالجواد المقيد في بقية المقطع، يلتقى طرفا القيد وتنكشف العلاقة بين العلتين؛ فهو نمثيل يجسد كيف يكون اعتلال النفس من الإقامة والثواء سببا في اعتلال البدن. إن الطبيب الفيزيائي الذي يتجاهل العلاقة بين النفس والجسد يقول له إن سبب المرض مادى يتمثل في نوعية الطعام والشراب، ولكن المتنبي يسخر من هذا التشخيص السطحي حين يمثل لحالته بالفرس المقيد الذي هو في الأصل فرس حرب التعود أنْ يغير في السرايا ويخرج من قتام في قتام، . هذا الفرس الرياضي الحربي ترهل واعتل بدنه حين قيد ومنع من الحركة ولم يجلب له حتى الطعام الضروري لحياته في معتقله. إن حالة الشاعر مع كافور هي مثل حالة هذا الفرس الهتجز بالضبط، فلا أطلقه كافور وتركه يرحل ليمارس الحركة نحو أماله بحرية تامة، ولا هو أرضاه وأغناه وحقق له طموحاته حين اعتقله عنده في مصر. هكذا يكشف المتنبي عن ضرورة الحركة لصحته نفسيا وجسديا، ويكشف من خلال التمثيل الدقيق كيف يترتب اعتلال الجسد على اعتلال النفس يسبب فقدان الحركة. ولقد تقاطع عند هذا المفصل من القصيدة طرفا القيد بعد أن كانا متوازيين، وأصبح الأول سببا والثاني نتيجة. ومن هنا، ترى أن صورة الغرس موجهة إلى الكشف عن العلاقة بين طرفي القيد في الأبيات المحورية.

ويرتبط المقطع الختامي بما قبله مباشرة مررخلال الانتقال الثنائي الضدى من النزوع لحركة الحياة إلى التفك في سكون الموت؛ فالمرض إما ينتهي بالعودة إلى العافية والحركة التي ينزع إليمها الشاعر هناء أو يؤدي إلى حالة السكون الأبدية التي يمثلها الموت. إن حالة العجز والثلل بالمرض والإقامة قد جعلت هاجس الموت يستحوذ على ذهن المُتنبي في نهاية القصيدة، وجملته يصدر عن نبوءة خارقة بحس النهاية. لقد قام المتنبي من مرضه بعد هذه القصيدة يفترة وجيزة فيما يبدوء وانطلق إلى الفلاة التي تطلع إليها، خارجا من مصر، فماذا رجد في انتظاره هناك؟ لقد غرك وانطلق كما أراد، ولكن حركته كانت بالجاه السكون أو بانجاه الموت حين فاجأ موكبه في الصحراء ذلك الفاتك الحاقد، وأنهى حياة لم يشهد الأدب العربي حياة مدوية مثلها. إن أسلوب التوجيه الدلالي في هذا القطع يكمن في أن المتنبي يبدو في الظاهر كأنه يتأمل الموت تأمالا عاما لا علاقة له بالنقطة المحورية، ولكن هذا الخطاب التأملي الختامي ليس في الواقع منفصلا عن جوهر الرؤية المشكلة في بنية النص، وذلك لأن النزوع إلى حركة الحياة خارج دائرة المرض والإقامة هو الذي قاد إلى التأمل في سكونية الموت، فالعودة إلى حركة الحياة أو الانتقال إلى سكون الموت امخت الرجام، هما الاحتمالان الوحيدان للخروج من حالة المرض، ومن الطبيعي أن تقود الرغبة في الاحتمال الأول إلى الرهبة من الاحتمال الثاني.

هكذا رأينا كيف تقوم بنية هذه القصيدة على أسلوب الترجيبه الذى محكم طرفى الدلالة فيه تناتيات: القيدا الانطلاق، الركود/الحركة، المجز/ القدرة، فإذا كان المقطع الحمي الزائرة ومقطوعة الجواد والمقطع الحمين الزائرة ومقطوعة الجواد والمقطع المختاب السلبي في هذه الثنائيات (القيدة) الركود، المجزّء فإن الدلالة الضمنية في بقية المقاطع تطرح الخات إلى الحالات الإيجابية المضادة (الانفلاق) الحركة، القدرة)، ولعلم من المفيد أن نعود الآن إلى إجمال من الفلاة ومواجهة الهجير والاعتداء إلى موادد الماسات الفلاة ومواجهة الهجير والاعتداء إلى موادد الجافق في مقلمة القصيدة عن الفلاة ومواجهة الهجير والاعتداء إلى موادد الحيافة في المقاهرة المنافرة في الفاهاء وليان موجهة في دلائلة التضمينة إلى التجمال موجهة في دلائلة التضمينة إلى التجمير عن نؤرع

المقيد إلى الحركة، ويشير اعتزازه بخبرته وألفته حياة الصحراء إلى دلالة مسكوت عنها تتمثل في النفور من حياة المذن. ولم يكن الفخر الممزوج بالتأمل في أخلاق الناس منفصلا كما يبدو عن الرؤية المتشكلة في بنية القصيدة، وذلك لأن تأملاته في أخلاق الناس مستمدة بشكل خاص من انطباعاته عن تلك البيئة الحضرية التي بات يمقتها ويمقت أهلها ولا يرى إلا الجانب السلبي من أخلاق مضيفيه. وتأتي أتفة الذات من غير الكرام بمثابة تهيئة نفسية للخروج من مصر. ونلاحظ أن حطاب الحكممة والمثل في نهماية هذا المقطع يتمحور حول تثمين الحركة والقدرة على الفعل، وليس تركيز الذات على القدرة إلا نتيجة لإحساسها بالعجز في حال الحمى التي شلتها جسديا والإقامة التي شلتها نفسيا، ولهذا فخطاب الحكمة وضرب المثل مستمد في كل تفاصيله من لحظة شعورية خاصة، وإن كانت تبدو حكما عامة في الظاهر. ومع أن علاقة المقطع المحوري بما يليه أشد وضوحا من علاقته بالوحدات التكوينية في النصف الأول من النص، فوظيفة التوجيه الدلالي مازالت قائمة، في وصف الحمي يقترب أسلوب التوجيه من مفهومه التقليدي، إذ إننا هنا أمام شكل من أشكال التورية ظاهره التغزل بهذه الزائرة المحافظة على مواعيدها التي تختضته ليلا وتفارقه عند طلوع النهار، وباطنه الشكوي من الحمى بأسلوب توجيهي ساخر يشمل المقطع كله. وفي المقطع الذي يلى وصف الحمي يبسلو المتنبى كأنه ينزع كمادته منزعا فخريا بالتصرف في أعنة الخيل وأزمة المطايا الراقصات كمما يفخر بالطعن بالقناة والضرب بالحسام، غير أن هذه العناصر الأدبية التقليدية المستمدة من سياق الرحلة وسياق الفروسية لم تستحضر هنا لذاتها، بل لأنها رموز الحركة التي تفتقدها الذات الآن وترنو إليها مستقبلا، ولهذا فهي عناصر موجهة إلى التعبير عن نزوع الذات إلى الحركة وتطلمها إلى الخلاص من ركود المرض، وفي مقطوعة الجواد تنتقل الذات مرة أخرى من التطلع إلى الانطلاق إلى تصوير الحالة الراهنة المتمثلة في القيد، فهو يمثل لحالته بالجواد المقيد الذي أضّر به وأمرضه طول الجمام، وهو جمام على القراش بالحمي وفي مصر بالإقامة، ولذا نرى أن الصورة التمثيلية هنا متصلة أشد اتصال بالحالة المطروحة في المحور وموجهة لتجسيدها. لأنها تبرز

أهمية الحركة المفتقدة وتكشف عن العلاقة السببية بين طرفي القيد. وفي المقطع الختامي تنتقل الذات من التعبير عن الرغبة في حركة الحياة إلى التعبير عن الرهبة من سكون الموت، ولذا فإن تأمل الموت في نهاية القصيدة لا يأتي بمثابة شطحة ذهنية معزولة، بل هو خطاب تأملي موجه إلى التعبير عن الرهبة من السكون الأبدى الذي يدفع المرض والاكتثاب النفسى بسبب الإقامة إلى التفكير فيه. هكذا تبدأ القصيدة بتطلم الذات المقيدة بالمرض والإقامة إلى الانطلاق والحركة في الفلوات، ثم تنتهي أخيرا بشأمل الموت والشفكير في سكونيته الأبدية. وبهذا تكتمل الدائرة وتلتحم أجزاء النص في وحدة رائعة يتوجه فيها الخطاب الظاهر إلى دلالة ضمنية نستطيع الكشف عنها من خلال تصورنا للثنائيات الضدية التي عُكم شبكة العلاقات في بنية النص وعجمله يصدر عن رؤية موحدة، وذلك لأن المتنبي شاعر فذ لا يقول شيمًا ليست له علاقة بانفعاله الأصيل وموقفه النفسي، إنه حين يستحضر السياقات التقليدية يوجهها ويصهرها في بوتقة الذات حتى تغدو في دلالتها الضمنية شيئا مختلفا عن دلالتها الظاهرة، وهذا هو ما نقصده بأسلوب التوجيه.

انطلقت هذه الدراسة من الرغبة الملحة في الكشف عن الإشكال الدلالي الذي جعل شعرية المتنبى ظاهرة مسهرة معجزة ملأت الدنيا وشغلت الناس. فأدت النظرة المتقصية إلى تحنيد أصلين جرورين لهذا الإشكال: هما المذهب الكلامي الذي يتمثل جانب منه في قيام القول الشعرى على الاستدلال والتعليل والتمثيل، كما يتمثل جانبه الآخر في كثافة الجدل القائم على الوعى بملاقات التجانس والتضاد والتجاور والتناظر بين الألفاظ في شطرى البيت. وأما الأصل الثاني للإشكال فيتمثل في ما أطلقنا عليه «أسلوب التوجيه الدلالي، الذي يتوجه فيه الخطاب الشعرى إلى طبقة أو طبقات دلالية أعمق من طبقته الظاهرة التي تستحضر في الغالب سياقات قديمة. وقد أظهرت الدراسة أن التوجيه يشكل قانونا لا يقتصر على ازدواجية الدلالة في الكلمة المفردة، كما في التورية، بل يشمل المقطع الشعرى كما في مقدمات قصائده، كما يتحكم في نصوص بكاملها مثل قصينته دملومكما، ولعلنا بعد هذا ندرك خطورة القيمة الإجرائية لأسلوب التوجيه في مقاربتنا النقلية لشعرية المتنبي.

الهوابش

- (۱) هرت آميز مداولة پئ دارسن حول حقيقة وجود كتاب المعرى صورم في حواره بمبارة ومعجوز أحداه. فأي أحدمنا أنه لا يوجود لكتاب مسئلل المعرى بهاذا الأمهم، وأن هذه المبارة ليست مرى امم رديف لكتاب المرى الأخر حول شر التين السبى فالامع الفرادي الطاره مصدد اين حيالله العاملي معينا عالم الكتاب، القد الرفيع عمرة المدافقات، من ۱۲۷ ـ ۱۳۵۷ ولد قياما في الهائة فسيها مثال بعزان معجوز أحده الحقيقي الجلد العاملي عرد المدد الثالث، من ۱۲۱ ـ ۲۰۰۰ وطن الأخر في تأكيد وجود كتاب مختصر بها الأحر، ولكنه مقود درون أقوى أنكف في نظرى ملاحظته ولم المرى القري المؤرد عبد المدد الخامس، من ۱۸۵ أخرى حويمة، وحث الولية، الغزر عبد المروز للذي حقود الهروز المنافقات عن المرافقات المدد الخامس، من ۱۸۸ ـ ۲۶۵، وصود مثال المدد الخامس، من ۱۸۸ ـ ۲۶۵، وصود للتي، وداد منالة لامك فيان
- (٧) وأحمدة هر أحد أسماء التي 40 من أكثرها استخداما بعد ومحمدة . وقد استخدم المرى في بعض شعره ومنه في اللائقية ضبطة . مايين أحمد وللسيحة » وفي جلب الاشتراك في الاحم، هناك تقارب قلطي أو جامل في اللهب بين هائين وللتيء ، فالمنواذ بغير القرائة الدلالية بين معجز التي أحمد قلدى هو القرآن ومعجز للتبي أحمد الذى هو شعره. ومن هنا أرى أن تصد الترزية في الحزات أمر لاشك فيه ، وخاصة إذا عرفنا أن كتب المرى المسألة تجرّى على هذا أقوال من الترزية .
 - (٣) عبد القاهر الجرجامي، أصوار البلاغة، غقيق، هـ. ريتر (استانبول: مطيعة وزارة المعارف ١٩٥٤)، ص١٢٨.
 - (٤) انظر هاي سيل المثال: محمد الهادي الطرابلسي، يحوث في النص الأدبي (طرابلس المترب: النار العربية للكتاب، ١٩٨٨)، ص٧٥، ــ ١٨٠.
 - (٥) انظر: محمد مثيال: الأثر الجمالي في النظرية البلاغية...، مجلة دراسات سيميانية أدية لسانية؛ المدد ٢، ١٩٩٧، ص ١٢٦.
 - (۲) المتنبي، فدرح ديوان المعنبي، مختبق عبد الرحمن البرقوتي (بيروت: دار الكتاب العربي، ۱۹۸۰)، جدا، صر٧٨.
 - (۷) الرجع نفسه، جـ۳، ص۱۹۳.
 - (٨) للرجع نقسه، جنة ، ص١٧٧ سـ ١٧٨.
- (١٠) يقول الخطيب الذويني في سيف نللمب الكلامي، ومو أنه يورد للكالم حبد لما يدعيه على طيفة أهل الكلام، قطر كتاب، الإيصاح، طلحة (القاهرة) مطبة المسلم والمسلم المسلم والمسلم المسلم والمسلم المسلم المسلم المسلم المسلم المسلم المسلم والمسلم المسلم والمسلم المسلم والمسلم المسلم المسلم المسلم المسلم المسلم والمسلم المسلم المس
 - (۱۱) ديوان المتني، جدا ، ص٥٦٦.
 - (۱۲) المرجع نفسه، جـ۳، ص ۲۵۲.
 - (۱۳) تاسه، جدا ، ح۲۷۱.
 - (١٤) الجاحظ، البيان والتبيين، غمنين، عبد السلام هارون، ط٣ (القاهرة: مكية الخاعجي، ١٩٦٨)، جـ٣، ص٧٨ _ ٢٩.
 - - (١٦) أبو منصور الثمالي، يعيمة الذهو، تختيق، مفيد قميحة (بيروت: دار الكتاب، ١٩٨٣)، جدا ، ص٢٢٩.
 - (١٧) من الأمثلة التبي ساقها الثماليي على الترجيه قول للتنبيء
 - تهبت من الأعمار ما لوحيجه لهنئت الدنيا بأنك عالد
 - (١٨) أبو القاسم الأصفهاني، الواضح في مشكلات شعر المتنبي، عقيل: محمد بن عاشور (ترنس: الدار التونسية للنشر، ١٩٦٨)، ص11 ــ ١٢.
 - (١٩) انظر: أسامة بن منقذ، البديع في الله الشعو، مخفيق: أحمد بدوى (القاهرة، وزارة النقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٠)، ص٧٠ ــ ٨٢.
 - (٢٠) الخطيب القروبني، الإيطناح في علوم البلاغة، غقيق؛ عبد المنم خفاجي، ط٢، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٥٣)، جــــــ، مر٧٨هــــــ ٩٣٠.

- (٢١) حسام زادة، وسألة في قلب كافوريات المعيى، محقق، محمد يوسف غيم (بيروت: دار الأمانة، ١٩٧٢)، ص١٠ سـ ١١ ـ ١٠.
- (۲۲) الكانب هنا منين تي قرابته ليفا البيت الفقاش الذي دار حوله في ننوتين داخليتين في نسم اللغة المربة بجامعة لللك سعود. ولكنتي فهمت أن الشروحات التي قدمت كان معظمها مني على عدم الأحد بهمداً تعدد القرابات، فقد كانت تبحث عن مرمي واحد أراده الشاعر دوله فيو.

 - (٢٤) عبد العزيز عنين، علم البديع (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٠)، ص١٩٣٠.
 - (٢٦) أبر المسن على بن سيد، شرح مشكل فعر المتني، عقيق: رضوان الداية (معقق: منشورات دار الأمون التراث، ١٩٧٥)، ص٣٦ ٣٢.
 - (۲۷) يهية الدهر، جـ١، ص٢٣٧ ـ ٢٣٨.
 - (۲۸) المرجع تقسه جدا « مر۱۳۷» با ۲۶۰. (۲۷) محدد رکی استماری، موقف القمر من الفن واخرالا فی العصر العرامی، دیروت، دار انتهت المریة للشامة والخر، ۱۹۸۱)، ص-۲۶، ۲۴۰.
 - (٣٠) المرجع تقسيه، ص ٢٤٤٠.. ٢٤٥.
 - (۲۱) نفسه ۸۵۷.
- (٣٢) وقعت على هذه المبارة منسرة إلى مله حسن في كتاب المنسفون أقت الذكر (ص. ٢٤)، ومو لم يوقفها مناك. وحن أردت غيرها لم أخر طبها في كتاب مله حسن من مله حسن من على معه بالدلة في قول مله حسن من من منتبت له على معه بالدلة في قول مله حسن من من منتبت لشيدة المؤلف والمؤلف المناسبة إلى المؤلف عنه أن الإنسام يمني أن كتاب الدلالة فالام وصهدا في دولتها الخسنية إلى أصبر من الوقف الفسي للدام.
 - (27) أبو القاسم الأصفهائي، الواضح...، ص ١٠.
 - (٣٤) الرجع نقسه، ص١٢.



الشبعر الصوفي

بين مفهومي «الانفصال والاتحاد»*

أولاً: مفهوم الانقصال

ينتظم مقهوم الانقصال جملة من نصوص الشعر الصوفى، ويكشف عن المنزى الذي تنشده هذه النصوص في خطابها القائم على أساس الإقرار بعالمين متباعدين هما: عالم الحقائق أو العالم الروحي، وعالم المحسوسات الذي ما هو إلا ظل للأول، يتسم بكونه عرضياً وزائلا. وبتعبير آخر نقول: إنّ هذه النصوص تقوم على التنزيه الإلهي، فتقرُّ بوجود هوَّة سحيقة لا يمكن عجاوزها بين الله والإنسان، بحسب ما تمليه تعاليم الشريعة. وبهذا تتحدد غاية الشعر، هنا، بإعادة إنتاج هذه القيم والتعاليم في حقله الخاص، فهو، إذن، مبنى في عمله على نموذج أنطولوجي للحقيقة، يفترض الثبات في الوجود بمقتضى ما تمليه المنقولات. وإذا كانت الحقيقة جوهراً سابقاً على الوجود، فما على السالك إلا أن يعود إليها ويتسلُّح بأحكامها في مواجهة كل ما يعرض له.

واستتارها. ففي أول الانجاهين تبرز المرسلة إلى سطح العمل، ويتخذ التعبير طابع الوضوح والمباشرة، بينما تستتر في الاججاه الآخر وتنحلٌ في نسيج العمل، ويتخذ التعبير طابع الغموض النسبى: الذى لا يفترض مباشرة العلاقة مع المتلقى . ومنقتصر .. فيما يلي .. على دراسة نصوص من الانجاه المباشر، الذي يمكن أن نسميه والاعجاه التعليمي، الأنه يقوم على بعد حكمي أخلاقي، ويهدف إلى تربية المريد وتهذيبه، وتقتصر نصوصه على نظم جملة أفكار، تنقلها عناصر العمل نقلا سلبيًا؛ لأن القيمة المنتجة، هنا، لا تكون وليدة تفاعل غنيَّ ومعقد بين وحدات النص، بل إن هذه الوحدات والبني الجزئية تكفي عن الدخول في علاقات سياقية، اكتفاء بنقل

في هذا الضرب من الشعر تتحدد العلاقة بين الإلهي والإنساني بكونها علاقة خضوع وانقياد، تأخذ فيها الرسالة

وضمن مقهوم الانفصال، المعرِّف به، يمكننا أن نميَّز

بين اتجاهين للنصوص الشعرية من حيث وضوح والمرسلة، بتعبير الوتمان» (الكشافها، أو من حيث تخفيها

الجاها واحدا لا يتغير: ١١لله ك الإنسان٥.

* يتوفر هذا البحث على تناول بعض تصوص الشعر الصوفي في

زمن ميادة الدولة المملوكية الأولى. ** باحث وشاعر، سوريا.

هذه الأفكار وإعادة تسجيلها نظماً. وبهذاء تتجمد اللغة في مثلولات ثابتة؛ إذ لا يمكنها أن تخضر إلا في قبرها المعجمي الهين من قبل. يقول ابن عظاء الله السكندري^(۲۲):

> هذه الشحص قابلتنا بنور وشحص اليقين أبهصر نورا* فحصراًينا بهصف النور لكن بهصائيك قصد راينا النيصرا

نلاحظ هنا أن القول الشعرى يتحدد بوصفه تقريراً، لأنه يهدف إلى نقل معرفة معينة وخبرواه ، وهذه الخبرة لاينتجها النص، بل إن غايته تتحصر في نقلها وإيصالها بوصفها حقيقة راسخة ومعطاة من قبل ، على نحو نهاهي الإيحتمل الشك والتساؤل ، ولهذه الفاية يتم التوسل بالأسلوب الخبرى المبنى على السرد، لأنه يوهم بواقعية الحدث. ويأى الاتكاء على التعبير بعسيمة الفعل الماضى الذي يتكرر مرتين في البيت الثاني وأبناء ليؤكد القيمة التي ينقلها النص باعبارها قد حصلت فعالاً وتم اختبارها وتملكها، ويمكننا الآن أن نفكك هذين البيتين إلى وحدتين أساسيتين هما:

١ ـ. الشمس الطبيعية
ــ يعتريها الأفول والغياب
ــ نرى بهــــا النور
الرؤية بصـــرية

ثما سبق، نلاحظ أن النصره مبنى على ثنائية تجرى للقابلة بين طرفيها، ويكون الممل على تزكية أحد الطرفين مقترناً بتسفيه الآخر والمحلاً من شأته، فالرؤية الهمرية تفودنا إلى العالم الحسى، لللك فإن فعلها باطل ومخادع، أما الرؤية القلبية، فهى تتجاوز المحسوسات وصنولا إلى عالم الحق والكمال،

في الشطر الثاني من كل بيت خال عروضي واضح، وقد آرنا أن شبتهما
 على صورة الأصل دول تغيير.

إن الشعر هناء يدعو إلى العالم الحق، وهو إذ يبغى إنارته وإظهار جوهريته يعمد إلى العلمن في العالم الحسى، ويجتهد في الكذف عن زيقه ويطلانه، ويعشار ما يتاح له أن يجلو نقائص عالم الواقع، يتاح له أن يسمر بالعالم الروحي، وأن يتصاف عن حقائمة ومكوناته الراسخة والمترقمة عن كل عيب أو نقصاف، واعتمادًا على التقابل الشدى، يتبين لنا أنّ المنير الذي هو مصدر الحقيقة ومصدر النورة ، لا يتم الرومول إلا إلا عن طريق القلب، فالإنسان يستطيع أن يقدرب من الحقيقة وهصدر النورة بمقدار ما يمكنه أن يتعليم من أدران العالمية المصدر النورة بمقدار ما يمكنه أن يتعليم من أدران العالم المادي، وبمقدار استطاعه في هذا العالم وإلغائه.

إن الغاية التى يحاولها هذا الضرب من الشعر، لا يتم خطقها بأدواته، وإنما يجرى التعبير عنها ويتم استحضارها، باعتبارها فكر المؤسسة الدينية منقولا في قالب النظم.

فإذا كان الدين هو القدرة الدفاعية "" ، التي صيفت لتكون الفسمان الأكيد لأصحابها ، ولتمنحهم مزيئاً من الاطبئنان الرحيء إذ يوكلون إليها أمر حمايتهم وإيساقهم ، فإن الصوفية التي تقيم نشاطها على هدى الدين ، وتوسس جانبها النظرى استناداً إلى تعالمه، تنصب فاعلية الشعرعندها على تدعيم القائرن الأخلاقي لإذكاء المشاعر الروحية ، ودفع النفس نحو العلو والتسمامي . ولكن الطباع الأخلاقي هنا ، لا تؤسسه التجربة ، بل هو الذي يؤسسها وشدّها إليه ، أي هو الذي يوسها وشدّها إليه ، أي هو الذي يوسها وشدّها إليه ، أي هو

ولا يخفى أن المدرسة الداخلية في التصوف، التى تزعمها ابن عطاء الله، بعد مؤسسها أبي الحسن الشاخلي وتلميله أبي المبلس المرسى، لا يخفى ما كان لها من جهود في خدمة الدين وتأكيده، وبهذا نحتلف مع زكى مبارك، وفرى أنه لم يكن محقاً في كلامه على ابن عطاء الله، عندما استغرب ما ذهب إليه م تنزيه المه عن الآثار الحسيسة لمستغرب ما ذهب إليه من تنزيه المه عن الآثار الحسيسة لمستغرب ما والمبغض وما إلى ذلك، في الوقت الذي يحاول فيه، هن أن يستغره ويسترضيه، ولم يكن هناك ما يسرعُ القلق نفسه، أن يستغره ويسترضيه، ولم يكن هناك ما يسرعُ القلق الذي

داًنا أخشى أن يكون فيما ارتآه الصوفية فراراً من الاكتراث بالتبعات، أخشى أن يكون في تنزيههم

الله عن الرضا والغنضب خروج إلى باحدة الانصلال، وأرى أن الذين يقنضون عند حدود الشرع أصلح وأسلم، فهم يتمثلون الله يرضى ويفضب، وهم يعملون للنجاة من غضبه والظفر يرضاه، وما أراهم من الخطائين،(23).

لقد بينا أن المدرسة التى ينتمى إليها ابن عطاء الله، تستند إلى الشريعة الإسلامية نظراً وسلوكاً، وليس ثمة ما يدعو إلى الطمن أو التشكيك في تعاليمها من خلال ما أشار إليه زكى مبارك؛ ذلك أن الرضا والغضب وسواهما من الصفات، إنما يتم إسباغها على اللنت الإلهية، امن حث هي تعابير بشرية، للممييز بين القويم والمعرّج من رجعة النظر التي يقتضيها الشرة أخيراً في الشريراً في الشريراً في الشريراً في الشريراً في الشريراً في من حال اللهادة والتعسان، الفريم من من حال إلى حال. وهلا الفهم بأتى موافقاً للكرة الإله كما تقدمها اللبائة الرسمية، وكما يجلوها الشعر المؤسس عليها والمستحرّب لها، وبحضور كما يجلوها الشعر المؤسس عليها والمستحرّب لها، وبحضور كما يجلوها الشعر المؤسس عليها والمستحرّب لها، وبحضور الإلى من حيث هو قرّه مطلقة تعلل كل فاعلية سواها، ما تنبيه في قرل الإنساني عاجرًا بلناته عن عقيق كل ظاهة. وهذا ما تنبيه في قرل الإن عطاء الله (٥٠).

لم لا أصون عن الورى ديباجتى وأربهم عسرٌ الملوك وأنسوفا أربهم أنى القسيسر إليسهم وجمعهم لا يستطيح تصرفا أم كيف أسأل رزقه من خلقه منا لمسرى إن فملتُ مو الجفا شكرى الشعيف إلى ضميفٍ مثله عجرٌ ألنام بجامليه على شفا فاسترق الله الذى إحسانه عم البيسية منذ وبلطفيا والجا إليه تجله في سال والجا الله عن أسباء مستحرفا

من الملاحظ أن النص يتكئ في نصف الأول، وبشكل أساسى، على ضمير المفرد المتكلم، الذي لا يرى تحققه من

حيث هو ذات إلا بانقطاعه عن الآخرين، وهذا الانقطاع يأتي مشفوعاً بالتمويل على غائب مرجوّ ومنتظر، يتم الارتداد نحوه في الرقت الذي تعين فيه الجماعة حالة سلبية مطلقة، وتأخيذ الملاقة مع المدالب الذي هو كليّ الحضور شكل الخضوع والتلقي، ويتمّ نشداته باعتباره مركزاً للوجود ومئة له. ويأتي استخدام ضمير الفائب موظفاً لما يهذه النص من تعيير عن العلو الذي لا يمكن إدراكه، وفي ذلك إقرار باللوة الواسعة التي تغصله عن الإسائن والعالم، وجمعله يتصعع بمفاوقة كلية منيمة عن الإسائن والعالم، وجمعله يتصعع بمفاوقة كلية منيمة عن الإسائل.

تبين، من جهة أخرى، أن ضمير الغائب يقترن بعلاقة خطاب، بحيث يكون هو محور الخطاب وخايت، وهذه الطريقة تخدم الثابة التى يرومها النص، إذ إنها تساعد على إيصال أفكاره بالوضوح الذى يفترضه التلقين. ومن أجل ذلك، نراه يعتمد أسلوب التعطيل والسلب سبيلا للوصول إلى مرماه، فهو عندما يسلب الإنسان كلّ إمكان، وينفى عه امتلاك أية طاقة للفعل، يتسنّى له أن يحيل بجلاء إلى الإله باعتباره المتصرف الوحيد.

يتضح، إذن، أن لدينا طرفين يتضخم أحدهما من إضمار الآخر وإهماله، فالله تنحصر فيه القدرة المطلقة، في الوقت الذي يتمّ فيه سلبها من الإنسان بالإطلاق نفسه. وبمقدورنا أن تلاحظ أن الصيغة الزمنية لاستخدام الفعل تسهم، بدورها، في تشكيل المعنى الذي يتوخاه النص، ففي البيتين الأولين يتم البدء بالفعل المضارع مسبوقًا بأداة استضهام الم لا أصونه، وأأريهم، وهنا تخرج الصيغة بمضمونها لتصبح محمّلة بالدلالة الطلبية، ذلك أن الاستفهام، إذ يخرج إلى معنى الإنكار، يحدث نقلة في دلالة الفعل. ففي البيت الأول نرى الفعل وأصوت، مسبوقًا بـ ولاه التي تنفي الحصول، ولما كانت دماه الاستقهامية تفيد هنا معنى الإنكار، أصبحت دلالة الصيغة الفعلية تفيد التركيد المستخلص من نفى النفى، أى من إنكار الفعل المنفى. وفي البيت الثاني، يطالعنا أيضًا الفعل وأربهمه مسبوقا بهمزة الاستفهام التي خرجت إلى معنى الإنكار، فأفادت إنكار حصول الفعل، ذلك أن المتقدم الذي يلى الهـمـزة، هو الذي يقع عليه المعنى الذي أفادته، على نحو ما يبرهن عليه عبدالقاهر الجرجاني(١٠)، وبمثل ذلَك أيضًا نقف في البيت الشالث على قوله: وأم كيف

أسأليء حيث يكون القصد متجهاً إلى إنكار حصول ذلك في كل حال. فهذه الأفصال به وإن جاءت على صيشة المضارعة في جانبها الشكلي به يتحول مضمونها عن هله المسفة من خلال انتظامها في سياق، ويهذا تقرب دلالياً من صيفة الطلب، بعاً لما تقتضيه أغراض الكلام الذى ائتلفت فيه، ومقاصده.

ويمكننا أن نلاحظ التحول في البيتين الأخيرين إلى اعتماد صيغة الأمر والطلب الصريح، وهي الصيغة، التي كانت نواتها مسترة في صيغة المضارعة من قبل.

وإذا كان الأمر ... نحوياً .. هو التوجه إلى المخاطب للقيام بعمل ماء فإن صيغته .. دلائياً .. نفترض علاقة غير متكافئة بين طرفين : أحدهما يتسلط ويقرر، ويهلما للمنى فهو يقسم ويعتشر، ويمترجه إلى معاطب مفترض أقل شأانًا لا يتاح له أن يحضر بوصفه نداً ومحاورًا، بل بوصفه مملى عليه وملتناً.

أضف إلى ذلك أن الابتداء بالمعلمين واسترزق، الجأه يأتى متوافقاً مع النبرة الرعظية، ذلك أن القصد كلّه والمناية كلّها يتجهان هنا إلى التوكيد على تنفيذ حنثى والاسترزاق واللجووه، ولهنذا الأمر يكون الحرص على تقديمهما والابتداء بهما في الساق القولي.

ويخصوص زمن الفعل أيضًا، نلاحظ أن الاعتماد على صيغة الفعل الماضي وأقمام، عمَّ إيما يكون بهدف تقرير المعنى المبتغي والبائه، فالفعل وأقمام، مسعد إلى المصدر وصبحزا، الذى هو مسبّ عن شكرى الضعيف إلى مثيله، ولذلك كان العمير بسيغة الفعل الماضي بقصد إزال ما هو منتظر منزلة الوقع والحاصل فملاء الأمر الذى يقيد في توكيد المتيجة ليتم الركون إليها بوصفها حقيقة واقعة ومتحققة. وباختصار، نرى أن الفعل للأضى هنا يستخدم لبحمل ما هو حاصل بالقوة متحققًا بالفعل، وعلى هذا النحو ليعمل ما هو حاصل بالقوة متحققًا بالفعل، وعلى هذا النحو المتاسبة الرحف المعاسرة الأمر المتاسبة المعاسرة الأمر في نقس المتلقى، وفقاً لما يقتضيه الوحفا

من جهة أخرى، تجد أن الجملة الخبرية في النص تأتى لتوكيد المعنى الذى تفيده الجملة الإنشائية، وغضر بسبب منها، ومثال ذلك قوله:

الربهم عز الملوكه . فالجملة هنا تؤكد المضمون الطلبى
 في الجملة السابقة لها وهي دلم لا أصونه ، وتتمين
 كتيجة لها.

- س دهذا لعمرى إن نسلت هو البيغاه وتفيد ضرورة الاستناع من الناس ورجوب عدم التعميل عليهم، وهذا بالفسيط ما حملته البيغال الإنشاقية السابقة في قوله: «أم كيف أسأل رزقه من خلقه، وإنتفاء صبغة الفاعلية عن الناس يظهر جلياً في قوله: ورجميمهم لا يستطيع تصرفاته فإنه به، واستخدم صبيفة المضارع المنفى الذي يستفرق الإضاف من الحاضر إلى المستقبل، وتكرّ المصدر وتصرفه لإفادة المصدوم والإطلاق في نفى كل أصبطاعة عن الإنسان، الذي يبدؤ أعزل لا يملك من أمر نفسه شيئاً، ولا يمكن أل يكرن له اخيار فيما قداد الله.

من هنا، يبدو لنا أن الجملة الخبرية تأتى لخدمة الجملة الإنشائية ولتدوب فيهها، وطنى عن القول أن غلبة الطلع الإنشائي تفقق تماماً مع أغراض المباشرة التعليمية والوهظية. وأخيراً يمكننا تقسيم النص إلى ثلاث حركات وقق الآمى،

الحركة الأولى تشمل الأبيات الثلاثة المتقدمة، فكل
 بيت منها يقوم على ثنائية تتوزع شطريه، ويكون طرفها
 الثانى مسبها عن الأول ولازما له.

الشطر الثاني والتيجة:	الشطر الأول دالسيسه	البيت	
عـز	الصيانة	الأول	
كسب وترقع	الاحتجاب	الثانى	
هداية وبعد عن العقوق	عدم اللجوء إلى الناس	النالث	

ل - الحركة الثانية تشمل البيت الرابع، الذي يتمين باعتباره
 وحدة مستقلة وخلاصة للأبيات السابقة، يأتى لتثبيت
 القيم المؤوثة فيها.

٣ ـ الحركة الثالثة نشمل البيتين الأخيرين، وهما _ كما لاحظنا _ مبنيان على العلب والتوجه المباشر، وفيهما تتمثل النتيجة التي ينتهي إليها النص بعد ما سبق من مقدمات.

هكذا، نرى هذا الضرب من الشعر، ومن خلال النظر فى داخل نصوصه، منصب على الحكمة والإرشاد، حافلا بالمواعظ والترجيهات، هادناً إلى تزكية النزعة الروحية، وتعزيز الحالة الأخلاقية والارتقاء بها نحو المثال المرسوم لها فى التعاليم النيئية، هذه التعاليم التى يمتح الشعر منها ويحيل إليها فى آن. يقول ابن الجباب (٧)،

> لقد سطع البرهان لو كنت تعقل وقد وعظ القدران لو كنت تقبل لحا الله قلبًا إن يذكّر فضافل وجفنًا إذا استمعرته فيهو بمحل لشتان معلرود عن الباب مبعمد. وآخر مقبول على الله مقبل

من الواضح أن التواصل مع هذه الأبيات لا يحتاج إلى كبير مكابدة، بحكم اعتياد نمطها التمبيرى وألفته وساطته، وكل ذلك يسمهم في إبراز الرسالة التي تبتغي إيصالها، ويجعل منها طافية على السطح، وأول ما يلفت نظرنا هو تلك التوازنات اللفظية التي ترابط في سياق البيت الأول:

0 لقد سطع البرهان = وقد وعظ القرآن

او كنت تعقل = او كنت تقبل.

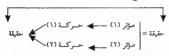
إن تقديم الفسعل الماضى اسطع، وعظه في مسياق الإثبات، يدل على أن الأهمية تمقد عليه، ويكون غرض الإثبات، يدل على المحدث الكلام متجها إلى إقرار حصوله وشققه، وهنا يتخد الحدث عناية خاصة يوفرها له حرف التحقيق دقدة الذي يجع في فاشة البيت مشفوعاً بلام الابتداء، فيكتسب منها قرّةً وتوكيداً.

ونلاحظ أن الحسرف (لو) الذي يشتصدر الجسملتين المتوازنتين:

لو كنت تعقل = لوكنت تقبل.

يحمل معنى التمنّى نحرياً، وهو فى هذا السياق يفيد دلالة الحثّ والتحضيض، وبهذا يكون التوجه إلى حثّ المريد ودفعه إلى التبصر والعمل بمقتضى القيمة التى تشير إليها جملتا التوازن الأول.

من ناحية آخرى، نرى أن التأثير الذى يحدثه هذا البيت، إنما يتأتى من الطريقة التى تراصفت فيه الجمل وانتظمت وققاً لها، فهو قاتم على أربع جمل، بحيث إن كل جملة إلبات توكيد تليها جملة حث وتخريض، فإذا نظرنا إلى جملة الإلبات على أنها مؤثر، وإلى جملة الحين على أنها أثر أو حركة تولد عن المؤثر، وتقرم بسبب منه، نعين لدينا أن أبد ألممل المنتجة للقيمة هي في علاقة هلين الطرفين، أحدما بالآخر، فالأثر الذى تتضمنه جملة الحين هو متولد الأثر لا بليت أن يعود باتجاه معاكس نحو المقيقة الماثلة في المؤثر لينشيم بها ويكتسب ضحة جديدة:



ومكذا، فإن الدحقية هي منطلق الحركة وفايتها، وربما كان من المفيد أن تنبه، في هذا السياق، إلى أن الحقيقة ليست قيمة تاتجة عن حركة، وهذا يعنى أنها ليست لمرة للتجربة الإنسانية، بل هي ، على عكس ذلك تماماً، قيمة مطلقة غير معلولة لشئ خارجها، إنها تفلت من قيود الزمان والمكان، وتتقرر بوصفها الفاعل الذي يحرك التاريخ وينتج المعرفة البسرية ويغنيها، من حيث هو ثابت مطلق، كلى الرسوخ والاكتمال.

على هذا النحو، يستمر النص في إنتاج هذه الحركة وتخفيزها نحو الهدف الذي حاولنا الكشف عنه، من خلال

معاينة الوحدات البنائية للتركيب الشعرى، في سبيل التوصل إلى إيضاح العلاقات الناتجة عن طريقة تضامٌ هذه الوحدات والتلافها في أول أبيات النص الذي تتناوله. ومن هذا القبيل، نشير إلى بعض أشكال التعبير والاستخدام، التي تسهم في إتناج المعنى، وتحدم الغابة الأساسية للنص. فنلاحظ التعبير بالجملة الشرطية في البيت الثانى؛

(إن يذكّر فغافل، إذا استمطرته فهو محل.)

فإذا كان التعبير في جملة الجواب يتم بالجملة الاسمية وغافل، فهو محراء، فذلك لأن الجملة الاسمية بما تفيده من مدى الثبوت والاستقرار يجمل من النفلة والخل صفتين راسختين ونهاتيتين، ويقتضى ذلك أنه لا سبيل إلى إصلاح هذا الموصوف، وأن لا جدوى من أية محاولة، لأنها محكومة بالفشل من قبل، باعتبار أن ما أراده الله، لا طاقة للإنسان به، ولا حول في تجاوزه أو الإقلات منه.

ويزداد الأمر إلباتا وتأكيداً، باستخدام فعل الشرط المثبت هإن يذكر، إذا استمعارته؛ لأن الصفة إذا كانت واسحة بوجود المحاولة، فإن ذلك أدعى إلى كونها أشد وسوخا وتمكناً في حال انعدام المحاولة وهابها، ثم إنها ليست محدودة، بل إن لها صفة الشمول المستفادة من ترك الجال واسما ومفتوحاً أمام المسند إليه «الفاعل» في قوله فإن يلاكره، وبمثل ذلك تتقرر صفة المحل على الرغم من وجود الجهد والطلب والسمى إلى مجاززها؛ الأمر الذي يستفاد من صيفة داستفعل، في قوله فإذا استمعارته، وكل ذلك يقيد أن لا إرادة للإنسان فيما اختاره الله، وأن لا تصرف له فيما التعنيه.

وبوقوفنا عند البيت الثالث، ثلاحظ كيفيّة أخرى في التمبير، تقوم على التضاد اللغوى والتصويري:

مطرود / مقبول _ مبعد/ مقبل.

ونقع على صورة من من الله عليه وهذاه، على نقيض صورة من جمل قلبه أغلف وضرب عليه حجاباً، فالمفارقة تظهر سكما أوضحا سبن الطرفين لفظا وتصويراً، وتنمقد المفاضلة بينهما من خلال اسم الفعل فشتازه الذي يسهم

بدوره في إظهار البعد بين النقيضين، ويؤكد رجحان أحدهما وأفضليته المتأتية من اختيار الله وهديه له.

وبالحصلة، فإن مده الكيفيات التمبيرية التى وقفنا عليها،
تتآزر مجتمعة وتلتحم في محرق النص لتكوّن طاقته المؤترة،
ولتنتج ضعله المركزى المتسشل بالسوجه إلى شهر النفس
وإنكارها، وإلى إلغاء الفعل الإنساني ليكون الأمر خالصاً لله
وحده ذلك أن الشرخ الذي أصباب والأناه وتسبب في
النظارها بين الإلهي والإنساني، بين الروح والجسد، أو بين
واجبات الله وواجبات العالم، قد حسم في التصوف العامل
الإنساني، فإذا كان الله يتجاوز الإنسان، فإن الواجبات عجاه الإنسان وتذخل في صمراح
مها الله تتجاوز الواجبات عجاه الإنسان وتذخل في صمراح
مها الله، يتجهاد الإنسان وتدخل في صمراح
مها الله تتجاوز الواجبات المعالم.

من هناه تتحد خابة الشعر عند أصحاب هذا الانجاه _ ينقل هذه القيمة ونشرها لترسيخ النموذج الفكرى الذي تقوم عليه. وينضح إلغاء التدخل الإنساني امتثالا الإلهي في أجلى ممانيه عند ابن عطاء الله، الذي أثمام مذهبه على إمقاط الإرادة والتدبير فهو يسقط الإرادة عن الإنسان لأنه لا يقمل إلا بقمل الله ولا يختار إلا باخواره يقرل (11):

> وكنت تديياً أطلب الوصل منهم فلما أثانى العلم وارتفع الجسهل تبِّسقتُ أن العسيد لا طلب له فإن قربوا فضل وإن بعدوا عدل وإن أظهروا لم يظهروا غير وصفهم وإن استروا فالستر من أجلهم يعطو

فقى هذا النص يتم استحضار حالتين فير متكافئتين، تتعقد المفاضلة بينهما لإظهار أفضلية إحداهما ودفع السالك إلى تمثلها والتوامها، باعتبارها الحالة المثلى التي يتحق فيها الاكتمال، بتجاوزها للنقص العرفاني المتعين في الحالة الأولى، والحالتان هما:

١- حالة ما قبل المرفة العموفية: وتمثل الإقبال على الخبوب، فهي تقوم على حركة بائجاه القرب تتضمن ورجاء طلب، عمل، وبمرجبها يجهد المبد في طلب القرب، ويعمل لبلوغ الوصل ونيل الرضا.

٧- حالة استلاك المعرفة الصوفية: وهي تفضى إلى التوازن والاطمئنان، باعتبار أن العبد تنتفى عنه كل إرادة، ويتعين بكونه متلقيًا سلبيًا لإرادة الله. إنها الحالة التى تتجارز الحركة وصولا إلى السكون الذى يقوم على فرضاء استشال، خضوعه. وهو _ لإشك _ نائج عن الاكتمال العرفاني.

إن الحالة الأولى مخمل في ذاتها شيقًا من القلق، الذي يحمل أن ذاتها شيقًا من القلق، الذي يحمل أن يحمل أن المحمل الم

ومن البعدير ذكره وملاحظته أن الانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية لم يكن ليحصل بجهد إنساني، أى الأولى إلى الحالة المنابكة الممركة البشرية في بحثها وتلقها، بل إن ذلك ... كما يوحى التمبير في النص ... إنما كان بإرادة إلههية، يشهر إليها في قوله: وفلما أتاتى العلم، فالعلم المقصود هنا، يتأتى من مصدر آخر خارج التجرية البشرية؛ أى من الله.

وضلاصة ذلك أله يتم الركون إلى حكم نهائى يطوى الزمن ويتجاوز النشاط الإنسانى، فينسحب على مستقبله ويتمسم، بوصفه الشابت الجوهرى، والحق الصراح الذى لا غاية بمده. وهلا ما يتجلى لنا من خلال التمبير بالفمل وتهشّت الذى ينشر دلالته بإطلاق على الأفعال التى ترد بعد ذلك: وقربوا، بمدوا، أظهروا، ستروا، هذه الأفمال، وإن كانت ترد بصيغة الماضى، فإنها من حيث الدلالة _ تتقلب عن زمنها المسرفى، وتكتسب من السياق المذى وردت فيه بعد أدوات الشرط، ما يجعلها تمتد لتشمل المستقبل، وكل ذلك

يسهم في خدمة الحقيقة المبتغى إيصالها، التي تفيد إسقاط المنصر الإنساني من حيث هو فاعل، وإيقاءه فقط من حيث هو مستقر للإرادة الإلهية ومكان لتعبيراتها.

إن الشمر _ وقق هذا الانجاه _ ليس نجرية في الكشف عن المائم؛ فهو مشدود إلى نجرية متحققة في الماضي، وكل ما يتخبه هو أن يوفق في نقلها واستلهامها، فهو، إذن، يستمد هويته من خلال مطابقته لها؛ الأمر الذي يفرض عليه أن يضبح بهالاختمالات وأن يتجاوز الأسلة الإنكائية إلى معارف يقينية وإجابات جاهزة، تمثل مشيئة الإنكائية إلى معارف يقينية وإجابات جاهزة، تمثل مشيئة الرئون يتصدا لله التي يتصدا لله أمامها الإنسان، وإذ ذلك لا يجد بداً من الرضوخ لها، لأن في ذلك وحده تحقيقاً للتوازن، ووصولا تنقيات الوجود الإنساني، ومع هذا الرضوخ يتم تكران يتبدا للإنساني وقت الذي يتم تكران بهتوا تما الإنساني ومتحكمة بمصيره، يقول عبد العزيز بقوة مفارقة للإنساني ومتحكمة بمصيره، يقول عبد العزيز بالدينين. (1)

ملم أمسورك للحكيم البساري تسلم من الأومساب والأوزار تسلم من الأومساب والأوزار وانظر إلى الأعطار في الأقطار حمكم المشيفة في البرية جسار ما هذه الدنيا بنات قسرار وبلوغ خايتها حليث مفتري وبلوغ خايتها حليث مفتري وسرورها بشرورها قد كُفوا بينا يرى الإنسان فيها مخبرا الفيت خبراً من الأخسار الوهد فكل الراضيين عبيدها والمد والمدار الله والمدار الله والمدار المدار الله والمدار وال

صفرا الأقتقار والأكنفار

لا تغترر بوميضها وخداهها فوراء مستمها نيوب مباعها أو لم تعرف فترها من باعبها ومكلف الأيام ضد طباعبها متطلب في الماء جداوة نار متطلب الطالب مغنما فاربما جداً التحييل مضرما وإذا رضيت الحكم عشت مكرما وإذا رجوت المستحيل فإنما تبنى الرجاء على شقير هار

يتم أفتتاح مخصّات النص .. ما علما الفاتي منها ...

يصيغة الطلب إضمارًا بالأهمرة، وتأكينا أن القيام بمضمون

هدا الجمل الطلبية هو منار القول الشعرى وفايقد، ويقضع

ذلك أكثر إذا توقعات عند الوحفات البنائية للنص، لتنفحص

الكيفيات التي تترابط وفقاً لها، وبنياً هنا يصيغة الجملة

لنصفها أولا، وبنين ألر هلنا الوصف وملاقته بتشكيل المنوب

التأم غإذا كامت جمل النص تتوزع بين الاسمية والفعلوة،

فإلا تضاء والإخبار، فإننا لا بحتاج إلى بلل جمهد كبور لترى

ظبة الصيغة الطلبية، التي تقوى وسيطر، وتوظف الصيغ

ظلمة الصياحية، وبهنا تظهر الجملة الخيرية على أنها

قالمة بسبب من الطلب الذي يسبقها، وهي لا تحمل بفاتها

معنى جدينا أو قيمة إضافية، بل إنها تكتفى بأن تشير إلى

معنى جدينا أو قيمة إضافية، بل إنها تكتفى بأن تشير إلى

إن حالة التلقى التى يرباها النص هى ذات صبيضة منطقية، ولهذا الأمر نراه يرتكز فى علاقاته الداخلية، وفى تراصله مع القارئ، على منطق التميير وتخليد الهدف، ومن هنا فقد كان الاهتمام منصبًا على المعنى المهتفى إيصاله، الذى يتحدد بكونه رسالة ذهبة فايتها الإنتاع (١٠١٠).

لقد بدا النص _ باعتماده التركيب المنطقى _ هادفاً إلى إعطاء قيمة عقلية لا شعرية فكان بنيانه مستنداً إلى مقدمات

تلزم عنها نتائج، بقصد إقناع المريد وحمله على التبمسر والاتماظ، ويمكننا أن توضع هذه القسمة المنطقية وفق الآلي:

فيجة	مقدمة	
السلامة من المحن والأثنام	التسليم لله	
الإيمان بقضاء الله وقدره	التبصر في الأمور	
السعادة	الزهــد	
الخية	السعى	
الكرامة	الرضا	
الهلاك	الرجاء	

إنْ نظرة بسيطة في هذا الجدول، تكشف عن رجمعان المقدمات الداعمة إلى تفريض الله وإسقاط الإرادة الإلسانية، وبهذا المقادمات الداعمة الإرادة الإلسانية، في الوقت الذي تقترة الشاقط ألي الوقت الذي تتقتلم في المقدمات المربطة باللمحل الماؤلة البشرية، يوم الإزارة بها من ناحية، ويزاطهار عدم جدوى أمرى، توظيفها إلاارة البد الإيجابي في السالة المناقضة لها. أمرى، توظيفها لإلارة البد الإيجابي في السالة المناقضة لها. هذه المقدمات، ينقش علاحت وجرك ألوه على المتلقى. وهو، وهدا المقدمات، إنه في الوقت عيده، يحيل إلى النوع الآخو، الإعراق المتحدل المتحدل المقادمات، المناقضة على المتحدل المقدمات، المتحدل المت

ما تقدّم، فصل إلى الإبانة عن ارباط الطرفين بعلاقة من توع خاص، يجرى استثمارها الصالح أحدهما، ويعمس إيطال
الثاني في ذائد، لكون مؤكما للأول وموجها إلهه. ووضيهما
للذائ تقول: إن الطرف الأول يشير إلى المقامات ذات التتاتج السالبة،
للرجية، يبنما يشهما، من خلال كون الأول يتأكد بإظهار
خصائصه الإيجابية، وهو بللك يقود إلى نفى الثاني، ويحيل
إليه بطيقة تشفر معه وتظهر بطلائه، بينما يتم الدوجه إلى
الإعراض من الطرف الثانى من داخله، اعتماداً على إظهار
خصائصه السلية، فتتفى أهمية هلا الطرف في ذائه، ونظهر

فقط من حيث هو مسخر لتأكيد الأول. وهذه الملاقة التي تنشأ بين طرفين، يتضخم أحدهما على حساب الآخر، تنظم معظم النصوص المضوية تخت الانجاء التعليمي، كما مرّ بناء وهي، من ناحية أخرى، تكشف ب بتسلط أحد طرفهها – عن المقلية المسيطرة المؤسسة على وضع اجتماعي ... اقتصادى .. متمين، وهذه المقلية، من شأنها أن تنتج، على مستوى الفكر، ما يدعم النظام الاجتماعي السياسي الذي تمخّضت عند فعثبت علاقائه، وتمزز سيطرته، وهذا يعني أنها تذذى زمنه، وتفتحه على الليمومة والاستمرار.

وإذا كانت محاولة الإنسان .. وهي تزعم لنفسها قدرة وتأثيراً _ تتسم بسلبية مطلقة، فإن عجاوز هذه السلبية لا يكون إلا بإسقاط المحاولة وتعليقها، وهذا ما يوجُّه إليه نص الديريني، الذي يبقى للإنسان وجوده فقط، من حيث هو خاضع، يقبل ويحتذي، لا من حيث هو فاعل، يقترح ويخالف. وبحسب هذا الفهم، فإن حركة العالم تقدم على أنها تجرى بموجب أحكام مضروبة من قبل، وهي أحكام خارج الزمان، لاطاقة للإنسان بها، ولا سبيل له إلى تعديلها، فهو لا يملك، إذن، إلا أن يستسلم لها ويدعها تتحكم بمصيره، فيتحول إلى خادم لها، يتضاعل أمامها لتتضخم، ويسقط جوهره ليراه، فقط ، فيها ومن خلالها، فيؤسس علاقته ممها على أساس القبول والامتثال، ويعني ذلك، عملياً، قبول الفئة الاجتماعية المسيطرة، وتعزيز أسياب وجودها وتسلطها، وتلك هي القيمة المحورية، التي وقفنا عليها في شمر هذا الاعجّاد، وحاولنا كنت عن الوسائل التعبيرية، التي تنهض يها نصوصه وتتشكل، فكانت _ كما رأينا _ مبنية على أساس التقابل الضدى بين طرفين، يتقوى أحدهما باضمحلال الآخر، ولا يكون للطرف الضعيف وجود خارج سيادة الطرف القويء فيدوب فيه، ويعمل على تثبيت سيادته، فيعيد إنتاج أدوات هذه السيادة فكرياً.

ثانياً : مفهوم الاتحاد

رأينا أن نصوص الشعر الصوفى التى تنضوى هجّت مفهوم الانفصال، هجيل إلى الإلهى، باعتباره جوهرًا مفارقًا للمالم ومتحكمًا به، ومن هنا كانت تهيب بالإنسان ليسقط صعيه

ويكبح قدراته، فلا ينسب لنفسه أدنى فعل، بل يظهر فقط،: بوصفه محلا لفعل الله وإرادته.

وفى مقابل ذلك، سنرى أن النصوص التى تنضوى تحت مفهوم الانخاد، تعمل للخروج على فكرة الإله المتعالى، لنراه، إلى ذلك، على نحو صحايث، فـتطوى المسافـة بين الله والإنسان، وتردم الهوة السحيقة التى فصلت بينهما فصلا نهائيًا، كنّا قد سلطنا عليه الضوء، في أثناء تناولنا للشعر الصوفى، الذى انبنى على هذه الفكرة واتجه إلى تأكيدها.

وإذا كان التصوف الرسمي ... كما بدا في تصوصه ...
يدعو إلى إسقاط المثل الإنساني الأعلى لينسبه إلى الإلهي،
فإن النصوص التي يشملها مفهوم التوحد ذهبت إلى دعوة
مضادة تبتغي أن تعيد الإنسان خصائصه المسلوبة، وتقود إلى
رؤية الله من حيث هو باطن في الإنسان والعسالم، وبهلا
تتغي الاثينية، فلا يكون لمة غير كما يقول ابن سوار (١٩٠٢).

ما في الوجود اثنان ويحك فانتبه

حشام طرفك في المعارف ينعس

فالإنسان، ببلوغه درجة المعرفة والتحقيق، تتلاهى أمامه مظاهر الكون المتكفّرة، وتتحلَّ القسسمة، فلا يسقى سوى الحقيقة الكلية الجامعة. وإلى هلا كان قد أشار العفيف التلمساني في قوله (۱۲):

ولسوف تعلم أن سيسرك لم يكن

إلا إلىك إذا بالمخست المنسزلا

فالمبد تنقدح بصيرته عندما يتحقق بالمعرفة العموفية، وتنقشع عنه الحجب، فيرى أن الموجودات إنما هي من قبل الظلال والمجازات، وعندلذ لا يثبت وجوداً سوى وجود الحق، ولا يرى غيره، فيتحقق من وحدة القاصد والمقصود.

ومفهوم الاتحاد، الذى نحن بصدده، يجمع بين قسمين أساسيين يتحددان بالنظر إلى شكل العلاقة بين الله والإنسان فى كل منهما. فالقسم الأول يتحذ انجماها نازلا من أعلى، وقد يمبر عنه بمحاولة فأنسنة الإله، إذ يتم الانتقال به من كونه متماليًا، باتئًا عن المالم بما لا يمكن عجاوزه، إلى كونه

محايثاً له واطناً فيه. وهذا ما يقدمه مفهوم والحلول الذي لايمدو أن يكون حلولا مقيماً كحلول الله في شبخص حال الموادق ، أو أن يكون حلولا عامًا مطلقاً، مفاده أن الله تعالى حال بلاته في الوجود، على الرغم نما هو طلبه من الكثرة والتباين، وأية ذلك أن التصدد هو في شكل الوجود لا في الوجود. وفي كلا الحالي يتم إزال القوة الإلهية إلى العالم الإنساني، وينزع عنها صفة العلو والمفارقة. أما القسم الثاني، الإنساني، وينزع عنها صفة العلو والمفارقة. أما القسم الثاني، الأنسانية بيقي على معنف منا المعالم المنابعة الإنسانية بين يعقب معنف المال الملم اللذي ويتحقق بمحقق المناف المالم اللذي ويتحقق بمحقق المناف الله دولًا وكشفاً، وهذا أن ينال العلم اللذي ويتحقق بمحقق المناف الله دولًا وكشفاً، وهذا يوسع على وحوده، ويرتفع إلى معمف الإلهى حتى تنعلم الهرأة بينهما ويحصل الاندماج، وهذف الدولة على وجوده، ويرتفع إلى معمف الإلهى حتى تنعلم الهرأة بينهما ويحصل الاندماج، وهذف الدولة ما يعرف بعبداً وحدة الشهود.

لقد رأينا أن القسمين السابقين، اللذين يفضيهان إلى القول بالحلول والاتخاد، يلتقيان في العقيقة والجوهر، وإن المتلفا في الشيكا والمظلمون فكلاهما يقرو إلى تجازز حالة المتلفا في الشيكة في الشيكة وفي التصوف العامل بأحكامها، أنهما يبتنعمنات عند نقطة مركزة قوامها عبور المسافي بينين الإلهي والإنساني أو بين الله والعالم. وأساس على ذلك الاتخاد، وهو تقيض مفهوم الانفصال، الذي قام عليه التيار المسافية المتبدر المسافية المبتداد وهو تقيض مفهوم الانفصال، الذي قام عليه التيار المسوفي الشرعي.

ولما كان هذا المفهوم يجمع بين قسمين أو حركتين، كان لهذه الدراسة أن تتناوله في ضوء القسمة المبيئة، وذلك على النحو التالي:

١ ... التجاوز وحركة العلو:

وفيها يرتفع المتناهي إلى مستوى المطلق، ويتم تجاوز ه الحالة التعاتية القائمة على الانفصال، ذلك أن المتناهي بممل على مفارقة ذلك، ويقوم بسلبها ليحققها على نحو أفضل، فهوء باستممار هذه الحركة، يتجه نحو حقيقته العليا، ويستبدل بوجوده وجوداً أرقى، وبذلك يكف عن كونه عبداً

للهيشه التى أسقطها على شكل آخر مضاير له، ويصبح بمقدوره أن يعلو صريها ويلتحم بهها، من خدال هدمه المستمسر لذاته المتناهية. ويمكن أن تقول: إن المثل الأعلى الذى رفعه الإنسان، وجعله خارجًا عنه وعاليًا على وجوده، لا يلبث أن يفقد هذه الصفة عندما يصبح قابلا للامتلاك، أى عندما يتاح للإنسان أن يرتفى إليه ويحقق به.

يقول ابن سوار¹⁰¹؛ لك الكون يارب الملاحـة عـاشق وليس هوى إلا بحســبك لائق وما أنت غير الكون؛ بل أنت عيد ويقــيم هلما الســر من هو ذائق ظهرت قلم تعف على ذي بعميرة وغيت، فلم تظهرك إلا الحـقـائق وأنيــتنم عنى فــصــالى إذارة

وليس الحب الصمرف إلا المواقق

يقدوم النص_ كما نلاحظ .. على لنائيمة العاشق والمشوق، ومن خلال معاينته أفقيًا يتضم وجود طرفين يرتبط أحدهما بالأخر بعلاقة عشق، ويظهر الطرف المشوق متعالياً يتضاعل أمامه الماشق، وينجلب إليه، ويحاول إرضاءه والتقوب منه. وهذا الفهم، إنما نتوصل إليه عير القرائن النصية التي تتقرر معها حالة القسمة والانفصال؛ فمنذ البدء يتعين للبنا كونان: أحدهما مدرك ومتعين، والآخر يعلو على الإدراك والتعين. وتتأكد حالة القسمة هذه من خلال ضمير المخاطب الذي يمتدُّ على مساحة النص، ويكون مركزًا لوحداته البنائية. وواضح أن علاقة الخطاب تفترض طرفين بمخاطبًا ومتوجها إليه بالخطاب، وهذا ما تكشف عنه الصيغ الفعلَّية والاسمية للستخلمة مثل: (يارب الملاحة)، (ظهرت) ، دغسبت، ، دافنيستني، ، دالفسهم، دالحب، دالدائق، «المواقق». وكل ذلك _ كما سنتبين يقشضي التعدد والاثنينية؛ فالظهور والغيبة لا يكونان إلا بوجود آخر مضاير لفاعلهما ومتمايز عنه. وجملة وأفنيتني، تسفر عن ثبوت وجودين هما: المؤثر فيه، وكذلك فإنَّ الحب يشير إلى وجود محبوب هو موضوع حبه، والموافق يستلزم آخر اموافقًا، ومحتذى هو غيره.

غير أن هذا المظهر سرعان ما يتكسر ويتفتت، باعتباره نتيجة معاينة أفقية كما سبق أن ذكرت. فقى البيت الأول، وبهذا نقم على نقض الحالة الثنائية المقدمة فى البيت الأول، وبهذا لتنفى لغيرية وتتحقق الهوية لطرفى الثنائية، فيتحد الماش والممشرق وتتحل مظاهر التمايز بينهما عند الذاتى الحقق، وتسبين أن مظاهر الكشرة وقد التها، ما هى إلا ظلال للمحجوبين، أما عند العارف المتبصر فلا حقيقة لها ولا احتبار، وعلى هذا المستوى يكون فناء الإرادة الذى يفصح عا ضمير المتكلم فى قوله وأفنيتنى، عائدًا في فناء القسمة واصداعها، وهنا غصل المواققة المطلقة، وتتحقق الوحدة بين الملت والأخر، بعث لا تفصل لينهما أية حواجز أو فروق.

فالنص يتأسس على مقولة «السلب» ومنها تنبع شعريته» فهور يقدم الحالة رووهم بها، ثم لا يابث أن يتقلب عليها لينفها ويقرر نقيضها، وهو إذ يقمل ذلك، فإنه يستحوذ على المتلقى ويحقو فهه قمل الصدمة النائج عن وجود شقة بين ما يقوله ظاهر النص وما ينتهى إليه في عمقه. ويكون له ذلك من خلال تأسسه على ثنائيات ضدية، تتصارع قيما بينها وتتخالف، وتنتهى عمميناً إلى وحدة كلية تنصبهر قيها المتخالفات. وهنا تعمدم المساقة بين الحضور والفيلب، بين الخطالق وبين الرمني ونقيضه.

وبالمودة إلى الأيبات، يمكننا أن تكشف فيها عن ألية التحول المبنية على التضاد؛ فالبيت الأول يشكل وحدة قولية عنوى على التفرقة، أما البيت الأعاني فيشكل وحدة قولية تقوم على التجمع، وتظهر بوصفها عنصادة للوحدة الأولى، ويأتي البيت الغائب ليجمعه نفى الثاني، من حيث إيهامه بالتفرقة اعتمادًا على حدثى الظهور والفية، اللذين لا يكونان إلا بالقياس إلى وجود آخر مغاير، وبعد ذلك يأتي البيت الأخير لبنفي ما قبله، فتتحل الشفرقة وتلوب في محلول الوحد الفرد، وتتحقل الطابقة بين الضمائر، وهدا لمطابقة مي جوهر النشاط الصوفي، من حيث هو حركة تنزع إلى هي جوهر النشاط الصوفي، من حيث هو حركة تنزع إلى عليها. وتوقف هنا عند نص آخر لتبين كيفية حضور هذه عليها. وتوقف هنا عند نص آخر لتبين كيفية حضور هذه المظاهر فيه، يقول(١٠٠):

وحق قستسور طرفك والفستسون ومسا بالقسسد من هيكي ولين لأنت وإن كسوت السقم جسمى وأهديت السسهاد إلى جسفسولى مناى ومنتسهى أملى وقسمسدى ودنيسساى التي أهوى ودينى قسمل واهجس وأبمسنني وأدن فسإنك لست غسيسرى في يقين

قى هذا النص، يتكشف المطلق للوعى من حسلال تشخصه فى المسورة الحسبة، التى تقدمه لنا فى صورة الحبيب، وتنسب إليه خصائص الجمال الإنساني، كأن التعبر الصوفى يتوسل هنا بأسلوب الحب الملوى، ويتخذ من لفته المقممة بالطهارة ومن موضوعاته التى تبرز مماناة الماش سيبلا للتعبير عن الحب الإلهى (۱۱)، والقرب بين هلين سيبلا للتعبير عن الحب الإلهى (۱۱)، والقرب بين هلين المضربين يتأتى من كون الماشق فى كل منهما يتوق إلى الاختاد بالمجرب، وبعانى لذلك بخرية قاسية، باعتبار أن الهبوب بعيد المنال، تقوم بينه وبين الهب حواجز لا سبيل إلى

وإذا كان الشعر الصوفى العامل بهدى الشريعة قد أفاد من فن الغزل العذري، فإن علاقة العاشق بمعشوقه ... كما تتبنى منه ... اقتصرت على خضوع العاشق لإرادة المشوق، وأبقت على البعد الفاصل بين الطرفين، في حين أن الشعر الصوفى الغازع إلى الاتحاد، حاول، في هذا الجانب، أن يتخطى المسافة القائمة بين الطرفين وصولا إلى اتخاد العاشق بالمحشوق، ومن هنا انسمت تجربته هذه يكونها نزوعًا إلى الاتحاد، أى نزوعًا إلى «تكثيف ذائين وزمنين ومكانين، في ذات رزمن ومكان واحده (١٧٧).

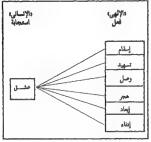
ولهذا النزوع، الذى ذكرناء رصيده فى مظاهر التعبير اللغرى، ولملّ ذلك يتجلى فى استخدام المُؤكدات، إذ يتم البدء بالقسم، على أن القسم به ليس غير الصفات الحسية للمحبوب، فهى إذن، تكتسب طابعًا قداميًا، وتظهر للآخر بصفة العلو من حيث هى غاية ومثال، ولكنها بجمع، إلى

ذلك، صفة الشخوص من حيث تعينها في صورة. وبهذا زى أن العلو يفسم عن ذاته في هذه العسورة الحسية، أو لنقل إن هذه الصورة تتقدم بوصفها العلو شاخصًا في هذا المظهر. ويتلو القسم التوكيد بلام الابتناء الواقعة في جوابه ولأنت.. ٥ ، ثم الاعتراض بالجملة الشرطية والجملة المطوفة عليها بين المبتدأ وأنت، في البيت الثاني وخبره ومناي، في البيت الثالث؛ الأمر الذي يكسب الكلام تقوية ويزياد المني توكيدًا، ونقع بعد ذلك على صيغة التوكيد باستخدام وإنَّه ، وهو يستفاد أيضاً من اعتماد أسلوب القصير والاختصاص، الذي يؤكد الهوية الواحدة لطرفي الثنائية والعاشق والمعشوق، أو دالإنسان والله، وذلك في قوله: دفإتك لست غيري في يقين، وكل ذلك يتعين فهمه، من حيث هو استجابة للظلال النفسية لتجربة الحب الإلهىء وإشباع لحركتها بانجاه الوحدة الأصلية، ذلك أن تتالى المؤكدات يشيع في النص جوًا خاصا يتناسب ورغبة الاندماج، القائمة على أساس عجاوز الوسائط وإلغاء المسافات، بل إن النص يتشرب هذه الحالة ويمتصُّها ويخلق ضرباً من الإقتاع بها.

من جهة أخرى، للاحظ أن النص يتوزع بين ضميري المحاطب والتكلم، والأول منهما يشير إلى المعشوق أو الإلهي، لذلك فهو يعلو ويتحكم ويظهر بوصفة غاية للثاني، الذي يخضع ويتقبل، باعتباره إشارة إلى العاشق الإنساني. وهذا التقابل بين الضميرين يكشف عن وجود القسمة والتمايز، لأن المركة التي يقوم بها النص الصوفي نحو الاتحاد عمل في ذاتها احترافًا بالانشطار وبوجود الإنساني على الطرف النقيض للإلهي. وهذا الاعتراف الضمني هو ما يحفز الحركة ويوجهها نحو استعادة الوحدة التي كانت قائمة، في زمن ماء بين الطرفين، باعبيار أن هذه الوحدة هي الجوهر، وأن الانقسام الذي آلت إليه، ما هو إلا حالة عارضة ينبغي عجاوزها لتحقيق الوجود الأصيل، أي ليصبح الموجود متحققاً بالوجود وعند هذه الدرجة تمسى الفوارق وتتهاوي الحدود الفاصلة بين الأشياء، ويصبح تقنيس والأناه الإنسانية للأتا الإلهية، من قبيل تقليس الإنساني لجوهره ولصوته الخاص، ويكون انجذاب العاشق نحو المشوق بفعل الحياء ليس إلا

انجذاب الماشق تحو ماهيته ابتفاء غقيقها ومعانقتها والامتلاء يها.

وفى النص تجدأت هناك تقابلا بين ما يصدر عن المشوق وما يصدر عن العائق، فصا يصدر عن الأول هو فعله في الآخر، أى هو فعل الإلهى في الإنساني، أما ما يصدر عن الثاني، فهر بعثل الطريقة أو الكيفية التي يستجيب بهنا الإنساني نفعل الإلهي.



للاحظ أن المتضادات التي ينضرى عليها الجدول الأول تقود إلى تتيجة واحدة في الثاني، ذلك أن اتتفاء الديرية الذي ينتهي تزول الفوارق بينها، وتصبح مجرد مظاهر لحقيقة بحيث تزول الفوارق بينها، وتصبح مجرد مظاهر لحقيقة واحدة. ويهلا يصل النمي الكفف من واللاتفايرة في عين المفايرة، فيستوى الشي ونقيضه بهوية واحدة. وهلا ما تتيبته باستمرار في تماملنا مع الشير الصوفي، الذي مثل هجرية الاهداد، وصمل على تخطى القيوة والوسائط بين الله والإنسان، ولمانا عجد في النص التالي بسطاً لهانا الفهم وتصريحاً به، يقول ابن صوار (١٦٥).

> فراق ولكن فيه قد جمع الشمل وهجر ولكن منه يكتسب الوصل ويمد هو الملقى وسخط هو الرضا وعتب هو المتبى وجور هو الملل

تناسبت الأضداد عندى بحبكم فأصعب شع عند عبدكم سهل أأحبابنا لستم سواى حقيقة فاسمى لكم اسم وفعلي لكم فعل مُنتتم بما لا يملك الحرّ وصف وجنتم بما جود الوري عنده بخل وأسهرتموني في جمال وجودكم فما سعدت سعدى ولا جملت جمل على أن هذا الكون ظلّ لحستكم ركلٌ لكم بعض وأنتم له كلُّ وكل مليح في الورى ومليحجة صفات بدت منكم فهام بها العقل وكل مبحبً مبات وجباناً فبأتتمُ ظهــرتم له في مظهــر عنده يحلو وغسازلتسمسوه من وراء وجسوده فظنًّ سواكم حين خامره العقل وحقكم ماثم غير وجودكم وكلّ وجسود قسد بدا لكمُ ظلُّ

إن الرؤيا الصوفية، عندما تنفذ إلى جوهر الكون وتخترق مظاهره، لا يبقى أمامها سوى الحقيقة الجامعة، التي تنصير فهما الأضداد، وتصبح الأسماء والأوصاف المتباينة مجرد تعييرا شخل إلى مستى واحد. فالمسافة بينهما لا توجد إلا تعييرا الخير فلا مساقة ولا اختلاف نظراً لوحدة المشار إليه. فالنص يحيل بالمتخالفات على مستوى السطح، غير أن هلد المتخالفات، ليست إلا وجوعاً لبمد السحاد، فهم تتلاقي في نقطة مركزية تتجازز عوالم الص، وحف ها لمقابد ها للتعقيل الإعتبارا عوالم الص، وعند هذه المقطلة الاعتبارات وتتجرد الأسياء عن خاصياتها، فتصمى الفوارق، التي هي من شأن عالم السم، بما له من كتافة تعلمي الفوارق، التي هي من شأن عالم السم، بما له من كتافة تعلمي الموارق، التي هي من شأن عالم السم،

ابتداءً، نلاحظ في النص السابق ظاهرة التقطيع والتقسيم واعتماد التوازنات اللفظية، مُما يحقق تمادلا بين شطري

البيت الشعري من حيث الزمان والمكان، وذلك على النحو الآتي

	تائب فاعل	قامل مبتى المجهول	حوف تحقیق	نبه جملة	حوف أمتلواك	مصدر	ەالىيت الأولىء
J	الشمإ	ئ	ų	زد	ولكن	فراق	الشطر الأول

يتم تقديم المصدر ثم يستدرك عليه بحدث يرتبط معه بملاقة ضدية وبتمين بكونه نقيضاً له دفراق / جمعه، وهذا التقابل ظاهرياً بين العارفين يفيدنا في أمر تطبيت الحدث وتققيقه، ذلك أن العددت بتمين، يوصلة فورة، بما يمارضه ويناقضه ويشكل مقاومة له، فهو يعصل في ذاته إحالة إلى ذلك الآخر المناقض، مثل ذلك ما يعصل في الشطر الثاني من هذا البيت، إذ يتكرر الترتيب فقصه، مع ملاحظة إن الفعل المني للمجهول فيه قد ورد يصيفة المضارع «يكتسب» وهو يعادل تماماً، في الزمان والمكان، الفعل المبني للمجهول وهم حوف التحقيق السابق له في النطر الأول:

وإذا كان التمارض تفيده الألفاظ في ذاتها، بالنظر إليها على نحو مستقل، فإلاّ التدقيق في ارتباطها داخل التركيب يلغى وجبود هذا التسقابل الخارجي، لأنه يكشف أنا عن التدلاف الشيء وتقييف في وحدة عليا تمثّل تركيباً بتجاوز الثانية التي يشى بها للظهر، فالجمع يتحقق داخل الفرق ويذوب فيه، وكذلك فإنّ الوصل مكتسب من الهجر نفسه وقائم به، وهنا ما نزاه في البيت الشائئ حيث تستوى للتغايرات وتتلاشى المظاهر المتقابلة في تركيب صوفى يقدم لتعاليات وتتلاشى المظاهر التقابلة في تركيب صوفى يقدم التصويح المائية، من داخل الهجرية الواحدة، ويتم التصريح بالملك على نحو تقريرى مباشر في البيت الثالث.

من هناء غجد أن التعادل الزماني والمكاني المتحقق بين شطري كل من البيتين الأول والثاني، يسهم في إنتاج هله

الدلالة، إذ يوحى بإمكان انطباق أحد الشطرين على الآخر باعتباره صورة عنه ومعادلا له. وبهذا يشير إلى فناء الكثرة في الواحد، ويترتب على ذلك أن الجوهر الإلهي واحد، على الرغم مما يبندو عنه من كنشرة الخصائص، ذلك أن هذه الخصائص المتكثرة، ما هي إلا الانتشار الخارجي لهذا الجوهر، أي ظهورات المبدأ الواحد وعجلياته المحتلفة في مظاهرها، والمتوحدة في حقيقتها. وهذا ما يصل إليه النص عندما يقرر حالة الاتحاد وينفى القسمة الخارجية، مؤكداً وحدة الجوهر لطرفي الثنائية، وعند هذا الحدّ تستوى الهوية والسوية، من حيث هما إشارتان إلى أمر واحد. ويتأكد ذلك في النص بقوله: الستم سواى حقيقة، ا فالذات أو االإنيّة، تعلو على وجودها الظاهري، وصولا إلى الاعجاد بالمحبوب، وهذه الجملة الإنشائية التي تثبت دعواها بأسلوب القصرء تأتى مشفوعة بجملة خبرية تؤكد مضمونهاء وتكون بمثابة نشر وتقصيل لهاءوذلك في قوله: «فاسمى لكم اسم وقعلى لكم فعل₃.

فالتجرية المصوفية تقول بإمكان الاصال بالحقيقة، غير أن ذلك لا يتستى لها إلا بإنكار المقل، باعتباره حجاباً يحول بين القلب ونور الحقيقة، فكان أن ارتبط ذوقها عندهم، يتمطيل فاعلية المقل واطلاق فاعلية القلب¹⁴⁷، وهذا ما يلبته النص في قوله: فظفن صواكم حين خامره المقل»، يلبته النص في قوله: فظفن صواكم حين خامره المقل»، فللبس زنما يسمىل بسبب ندخل المقل، الذى يستند في أحكامة إلى ممايير الواقع ومواصفاته، ولا يتفق ذلك بحال مع الحجرة الهمرفية، لأنها تجرية تموق الواقع وتجاوز حركته، وشاول أن يكتمن مالا يستطيع المقل أن يناله أو يتدخل فيه، لأنه من غير مجال وفوق جبلة/ (٢٠).

من هذا المتطلق يشأتي لنا أن نمينز بين مستويين في نصر:

المستوى الأول: يقوم على وجود مسافة بين كاتنات النص اللغوية، وهى المسافة التي يتبلك من خلالها، المد غير للمبور بين الإنساني والإلهي، وهذا المستوى هو من طور عقلي، لأن ما يظهره نانج عن تدخل المقل أو مخامرته بتعمير

المستوى الثاني: تنحسر فيه المسافة، وتنامج القوتان المتمايزتان، فيتحد العاشق بمعشوقه، حتى لا يكون بينهما

فرق، وهنا ينتفى التغاير بين البعد و القرب، وتزول الشقة بين البجور والمدار، وتتهارى الحدود بين السخط والرضاء وترتد المبدأت جميماً إلى الموصوف، فلا تنفصل عنه، ويتموف الكون بأنه ليس إلا فيض تلك الحقيقة. وهذا المستوى يفوق المقل وبتجارزه، فهو وقف على علم القوم، الذي يتحصل لهم عن طريق القلب.

ومكذا، عجد أن الشعر الصوفي المبنى على العلو والتجاوز، يشرى المركدز الإلهى، ولكنه لا يلبث، بعد ذلك، أن برنفع بالجانب الإنساني إلى هذا المركز ليتماهي معه ويتحقق بصفة الاكتمال، وهنا تتنفى العلاقة القائمة على التضحية يأحد السلام فيناء الإلهى وإطلاقه، يقال الإنساني، لصالح فيناء الإلهى وإطلاقه، يقالسكر بالطرف الإنساني، من خلال ارتقاء الصوفي إلى الجوهر العالى والتحامه به. وما حالان من الممكن أن تقول: إن إثراء المعرفي للمركز الإلهى، لا يعدو أن يكون إثراء لذله، وإعلاءً لكينونته، وتمريزً لمني وجوده.

٢ _ الامتصاص وآلية الاسترجاع:

في هذا القسم، تقوم الصلة بين الإلهى والإنسائي على قرة جلب تتخذ الجماع نازلا من أعلى، خلافًا لما وجدناه في الحركة السابقة، فبدلا من الجملاب الصوفي إلى الله وممعوده إليه، عبر هدمه لذاته المتناهية وانفكاكه عنها، يتم هنا جلب المطلق والنزول به إلى مستوى المتناهى، لتحقيق الوحدة الأصلية بين الطوفين.

في ضروه ذلك، يتصبح أن ما ترمي إليه هداه الخاولة، لا يعدو أن يكون عملا لاستادة حقيقة مايقة عابنها الشعور قبل أن يقسم على نفسه، واتجه من بعد إلى استرجاعها وتأكيدها بوصفها حقيقته الثانية، لا يوصفها ماينة له ووالله عليه، ويتبين أن توجه الصوفي لرفع صفة المفارقة التامة عن عليه، ويتبين أن توجه السوفي لرفع صفة المفارقة التامة عن يتخطى كونه المترجاعا لما سبق أن مر بخبرته. ومعنى ذلك أن يتخطى كونه المترجاعا لما سبق أن مر بخبرته. ومعنى ذلك أن الجرهر الذى عزله الإنسان عن نفسه وحوله إلى كائن خاص حركة جلب مماكسة، تعيد هلما الجرهر إلى مصدوره الإنساني.

وبهذا، تجد ـ كما تبيّن من قبل في حركة العلو ـ أن الماهية المجردة لله تتحول إلى وجود متحقق في ذات، وفي الوقت عينه، فإن ذات الصوفي تتحد بجوهرها الإلهي، فتكفّ عن كونها وجودًا متناهيًا معلولا لقوة خارجة عنه، بل إنها مخقق سمرها، وهي منفرسة في صميم العالم، دون أن تكون لهمًا لأحداثه وفريسة لصيورته، يقول المفيف التلمسائي(؟؟).

شهدت نفسك فينا وهي واحدة كشيرة ذات أوصاف وأسساء ونحن فيك شهدنا بمدكشرتنا حسينًا بهسا اقسد المرقي بالراثي فأرل أنت من قبل الظهرو لنا وأحسر عند عسود النازح النائي وباطن في شهدد العين واحدة مظاهر لامستسيسازات وإبناء أنت الملقن سرى مسأ أفسوه به وأت تطقى والعسيني لتجدواتي

هذه الحقيقة، يمبّر عنها النص بشهود الكثرة في الرحدة من ناحية أخرى، من ناحية أخرى، فالمبدأ الأول تصدر عنه المظاهر المتصددة وتقدم به، دون أن يعنى خللت من ذلك تمداكا في حقيقة وجوده، فهو يجمع بين الوحلة اللهة والكثرة والمثلقة والأسمالية. الأولى تكون من حيث الألهة والكثرة المسلمةة والأسمالية. الأولى تكون من حيث التقيد. وبمثل ظلل، فإن الإخراء مشهودة في ذاتها فقط، أي من حيث للظهر، أما من جيه عقيها، أي من حيث الجوهر، فهي واحدة لا تعدد فيها ولا تقسام. ففي الاعتبار الأول والظهروة، بنبو كل صفة للناتها بأنيها غير الأعرى، أما في الاعتبار الثاني والبطونه، فإن كل صفة تشهد بأنها عن الأعتبار الثاني والبطونه، فإن كل صفة تشهد بأنها عن الأعتبار الثاني والبطونه، في الوحد المظاهرة، التعددة.

من زاوية النظر هذه، نلاحظ أنّ النص يتقدم في محورين هما: الإلهي والإنساني «المبوفي»، أولهما: الواحد والكثير، ففي الهجور الأول يسود ضمير المقرد الخاطب، اللي يؤذن بالكثرة من داخل كونه واحداً، فهو يشهد ذاته في الجالي

المتنوعة، دون أن يكون في ذلك إضلال بوحدته. وفي الخور الثانى يسود ضمير المتكلم بصيغة الجمعي وهو قد اختبر حقيقته الراحدة، التي تكمن رواء كثرته الوجودية. وبهاا، شد أن هناك توازيا بين الحورين، وهذا النوازي ينطري على علاقة مشابهة، يبلورها النص داخل القسمة، ويضيفها في إمار الاختلاف. ومأنى هذه المشابهة أن كلا من الحورين يؤلّف بين الوحدة والتعدد بكيفية ما، وتلتقى عنده البداية ، وتتصالح الأضداد.

فإذا كان المحرر الإلهى «أه يجمع بين التشرد ١٠٠٠ والتمدد ١٥٥ ؛ وكان المحرو الإنساني وبه يجمع بين ١٠٠٥ وو١٥٥ وذلك من جهتى المظهر واطبره فقد أمكن أن نقرا: وأداع يساوى ١٥٠ وبمادله، وبهلنا التمادل يتطابق الحروان، وبغلنا التمادل يتطابق الحروان، وبغلنا التمادل يتطابق المردة المحتمم الذي يظهر في الحور الإنساني إلى حقيقته المفردة ذلك أن مذا الجمع ما يك كثرة تميناته، لهي إلا واحدا، وكل ينتهي إليه النص ويكثقه في البيت الأعير، حيث يتم اعتماد ضمير المتكلم بمسيخة المفرد بدلا من صيغة الجمع يتغتني وراء مظاهر الكثرة، ويأتي استخدام هذا الضمير إلى جانب ضميرا المؤدا الاكثرة، ويأتي استخدام هذا الضمير إلى واحدا، الذي يشير إلى الجانب الإلهي، ومرتبطاً معه بملاقة، يتمين معها انطباق ويظهر مشدوداً إليه ومرتبطاً معه بملاقة، يتمين معها انطباق ويظهر وأن ويم ومرتبطاً بعد بملاقة، يتمين معها انطباق على الأخرى ويموجبها يثبت أن الضمير وأنت اهو على الضمير وأنه، فورق.

ففى البيت الأخير، فلاحظ اعتماد أسلوب القصر في قوله: وألت الملقن، ا ذلك أن وآل، التمريف هنا، تقصرجنس قوله: وألت الملقن، الذي تقديد بالخبر على الخبر عنه يدعوى الانفراد، أى الخبر عنه ينفره بهاء لا تكون إلا منه: (٢٢٨). وهذا التبير يتكرر هنا غير مرة، وممه يظهر الضمير والتبية في والمتقاة ألم الملكة الملكة في المنافقة أهال ذائبة للشمير والله: فليس لأى منها سمنة الحدث الخارجي، لا لأنها غضمل داخل النفس دونم صمة الحدث الخارجي، لا لما تقصل داخل النفس دونما بكل ما هو أجنى عنها، فلالتلقن لا يكون من مصادر حلة بكل أعمق أعماقها،

ومتصل بمركزها السركرى، بل إنه هو مدد هذا المركز ومصدر طاقت، وكذلك فإن فاعل الإصغاء لا يخرج عن الضمير وأناه ولا يتمايز عد، فهو لا يشكل موضوعاً بالنسبة إليه ولا يتيين بكونه آخر. وإذا كان النطق يفترض مصغياً مستقلاً عن فاعله، بوصفه رسالة لمدوية تهدف إلى الاتصال بأخر؛ فإنه في هذا السياق لا يتوخي ذلك، باحتيار أن حركة الرسالة تتم داخل النفس، فالنجوى هي حديث النفس، منها وإليها، وبهداء يتضع أن المصنى، الذي يمثل المساب الإلهى وأنت، عال في وأناه الصوفي، وليس شها عارجًا عن ذاته ومغايرًا لها.

ولما كانت حركة المتطوق «الرسالة» قائمة داخل النفس، تعين أن المرسل والمرسل إليه، يتحققان فيهها، أي أن المرسل ليس غير المرسل إليه، الماضمير، «أنته يعيوز الخاصيرة اللهة للضميم «أناه» بل إن هذه الخاصيات تكون مقصميرة عليه، ويظهر مستقالا بها دون خيره، ومن خلال ذلك بيتين أن الدألت، قد تم احتصاصه وشخيله إلى داخل الد «أناه» ويهلا لا يكون الرائع إلا عين المرثى، ولا يكون الشاهد إلا ذات المشهود.

هنا ينتقى التعارض بين الكلى والجزئى، وبين الثابت والمتفير، ويزول وهم المسافة بينهما في حقيقة الجمع، على نحو مايستفاد من قول الششترى(٢٢٠):

دجي غيهب التفريق قد زال واشمطاً

وأقبل صبح الجمع من بعد ما شطاً فسيّان عندى القرب والبعد والنرى وما هاينى قبض ولا أبتمى بسطا وهمتُ بذات كان بينى وبينها من الوهم بحر قد وجدت له شطاً أياله من بحسرٍ إذا رام قطعسه أنو المنه ولا المتعللة عليه قد اشتطاً

إن البعد غير المعبور بين الله والإنسان، لا وجود له عند العارف الذي يشهد نفسه بأفعال الحق وأوصافه، وقيامه لا يكون إلا عند من ينبت الخلق وندور عليه أحوال البشرية. وهذا ما يوضحه النص من خلال القارنة بين الجمع والفرق،

وهي مقارنة تحيل إلى الأول من حيث هو نور وهناية، اعتمادًا على إظهار الثاني من حيث هو متاهة وضلال.

وهنا، يتضح ارتباط ودجى غيهب التضريق و وصبح الجمعهب وبد وبحر الوهم ورشاطه، وبتبين أن البحر واشاطه المتحده به يتخب أن البحر والشاطه و تجاوز المناسلة من جهاز للذات في وجودها المتنامي، لكون تبامها ققطا، من جهة شمقها بالمطابق، والوصول إلى الشاملي يمنح الاستقرار والطمأنية، ويتطبى معه المفاق والتوتر، وذلك ما يمنحه وصبح الجمعه وينفصح عليه، من حيث هو ضرء وانكشاف وشقق، تزول بشهوده الحيرة وتتبدد مظاهر ضرء وانكشاف وشقق، تزول بشهوده الحيرة وتتبدد مظاهر الاضطواب.

بهذا المعنى، يفدو الشاطئ إشارة إلى اصبح الجمع؛ وتحققًا مكانيًا له.

ونلاحظ، من جهة ثانية، اقتران دحجي غيهب التفريق، يـ فيحر الوهم؛ ؛ يحيث يقدو وجود هذا البحر مظهرًا له وعلامة عليه. فالتفريق هو إثبات للخلق في مقابل الحق، والقول به يثبت القسمة ويؤكد المفايرة والتعارض، وكل ذلك مما يورث التمزق، ويؤجج الحيرة، ويثير التنازع والاضطراب. وهذه المعانى الناجمة عن شهود التفرقة، تنكشف في صورة البحر وتتقاطع معه، وتخد فيه مدى واسعًا لإشعاعها وانتشارها؛ فالبحر نقيض للاستقراره نظرا لكونه حركة دائمة ومتجددة، وهو إلى جانب ذلك، عمق وسعة ومسافة وامتداد، وهذا ما يجعله عصياً على العليُّ ومثلَّفاً بالنموض والاستغلاق، ومن خلال ذلك مجمد يلتقي مع التفريق، من حيث هو جهل وظلام، ومن حيث هو حيرة وضلالة وانفصال عن الحق بمسافة شاسعة، تورث التيه وتغذّى الخلط والشطط والضياع. وهنا يأتي التعبير بصيغة الفعل المضارع اليلقاء، لينفخ الحياة في هذه الدلالات، ويثيح لها أن تنمو، من خلال امتناده ببحر الوهم، وعمله على إطلاق أبعاده وجعلها تتجدد حيناً بعد حين، بحيث لايجد المجوب سبيلا يمكنه من العبور، فيبقى نهبًا لأوهامه وشكوكه، دونما أمل بالوصول إلى الشاطئ أو المستقر، ودونما أمل بانقشاع حجب ظلمته وتهتكها.

ومن هذه الدلالات التي تشعّ في أنحاء النص وتتبادل التأثير من خلال تفاعلها في جسده، تتولّد الشحنة ويتممق الأثر.

وبما لا شك فيه أن هذا الموقف، بما فيه من خورج على تعبيرات الدين الرسمى، فرض على الصوفى أن يخلق وسيلته الدفاعية، بعد أن تخطمت عنده آلية الدفاع المتمثلة بتعاليم الذين وحدوده، وذلك كى يتجنب وجوده على نحو عار في مراجهة مصيره. وهذا ما حققه في صيغة الإنسان الإلهى، التى كانت تعويضًا عن أموار الحماية المقودة (٢٤).

ومقهوم الاتقاد، في قسميه المعبر صنيما بحركتي العلو والاسترجاع، يعمل على إلغاء التمارض بين الله والإنسان، بل إنه يفضي الله والإنسان، غلقون المحدة بينهما، ويكون ذلك يغمل على إلغاء العمارض بين الله والإنسان، فإذاكنان الله ذان بلا صفات، أي لا يتحدد إلا بشكل سلبي، فإن الصوفي يسمى إلى تحقيق ذاته بهلا الاعتبار، أي يخرج عن كل أوصاف، حتى يتحدد إلى ينذك بلا صفات، أو لنقل: إنه يسمى إلى تحقيق ذاته بهلا الاعتبار، أي يخرج عن كل يسمى الى تحقيق ذاته بهلا يعمل المصفات، أو لنقل: إنه الوصف وأكمل، فلا وصف له على الحقيقة، وبهلا يصل العمالي يحصل تبادل للأدوار، ويشهد المصوفي نفسه على أنه المحتورة الما يومل المحتورة المحت

علم قـــومی ہی جـــهل ان شــــائی لأجــــلُّ أنا هـــــــــد، أنــا ربُّ أنا عــــــــــد، أنـا دبُّ

أنا دنيا، أنا أخسرى أنا بمعض، أناكل أنا معشوق لذاتي لستُ عنى الدهر أملو

هذه التنجة، التي يصل إليها الخطاب المصوفي في شعره الناتج إلى التوحد، يمكن أن نجد لها تفسيراً اعتماناً على مبدأ التماماي. وهو مبدأ قابل للحدوث عندما يكتشف المرء سمة مشتركة بينه وبين آخر، وقد يحدث عندما يكره المرء على والأناء يوصف بأنه انبتاق للموضوع فيها، ومن خلال تتشرب الملت محاصيات الموضوع المفقدو وتظهر يشخصيته، وبها تصير ذات الإنسان هي غايته بعد أن اغتد بالموضوع الذي يجدف إليه وبسمي إلى امتلاك (١٤٧٠). بالموضوع الذي يجلب إليه وبسمي إلى امتلاك (١٤٧٠). كن إلا تجلباً فيم العدوق أن تجلب إليه والمعنى النالي المتلاك (١٤٧٠). كن إلا تجلباً فيمه، وبهالما ينتفى النخابي، وتتشقى البنانية الإيكون المتجليل له عين المتجلى له.

وأسيراً، فإن محاولة تجاوز المفهوم الديني _ كما تتبدّى في هده النصوص _ لم تكن _ فيمما نظن _ سوى المظهر الدخارجي خاولة تجاوز المؤسسة الاجتماعية _ السياسية، التي رسّخت علامات وجوها، وأرست الأمكار التي تعزز هيمنتها وتبر كارساتها، ووبما كان من الممكن، في ضوء ذلك، أن تفهم التجرية المسوفية _ عبر نصوصها المبنية على مفهوم المخاذة المتازرة تجرية قامت على أساس معارضة النظام القائمة، التي معارضة الدينية الخالفة، التي أخت " غت ظلالها البعد الفلسفي للتجرية، ويسرّت له أن

الهوامش

- (١) الظر: كمال أبو ديب في الشعوية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط ١٩٨٧م، ص ١١٧.
 - (٢) ابن عطاء الله السكندري، لطائف المان، المطبعة الفخرية ... القاهرة، ط ١٩٧٢ م، ص ٣٠.
- (٣) انظر: يوخ، المدين في ضوء علم النفس، ترجمة نهاد خياطة، للعربي للطباعة والنشر والترزيع، دمش، ١٩٨٨م، ص ٧٧.
 - (٤) زكى مبارك التصوف الإسلامي، مطيعة الرسالة، القاهرة، ١٩٣٨م، ص ١٥٦٠.
 - (٥) لطالف المان، ص ٩٤.

- (٦) انظر: عبدالقاهر الجرجائي، دلائل الإهجاز، دار المرقة، بيروت، ١٩٧٨م، ص ٨٧.
- (٧) ديوان ابن الجياب دعلي بن محمد الفرناطي. توفي سنة ٧٤٧هـ، مخطوط يمكتبة الأسد، بنعشق محت وقم ٢٠٥٨٠، ووقة ١ وجه.
 - (A) انظر: هنرى آمزون أبورباخ، ترجمة إبراهيم العربس، للؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١م، ص ٨٦.
 - (٩) كطالف المان ء ص ٣٩.
- (۱۰) مله القصيدة أينها السبكي في طبقاته، وأنار إلى أنها تخميس لآييات التيامي وذكر في الحاشية أن الديريني بدل بعض ألفاظها لتتامب مع عبارات القوم قظر: طبقات الطاقعية الكبرى ٢٠٢٨، ٢
 - وانظر الأصل في ديوان التهامي، مختبي على غيب صلوى، دار الهلال، يروت ١٩٨٦ ، ص ٤٦١ .
 - (11) انظر: عبدالله محمد الغذاميء تشريح النص، بيروت ١٩٨٧ ، ص ٣٤.
 - (١٢) ديوان ابن صوار دغم الدين بن إسرائيل، توفي سنة ١٧٧ هـ، مخطوط بمكتبة الأسد بدمش غت رقم ١٤٩٥، ورقة ٣٠ وجه.
 - (١٣) ابن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، يخفيق إحساس عباس، دارصادر، يبروت، ١٩٧٣، حـ ١٢ ص٧٠.
 - (۱٤) الديوان، ورة٣٤ وجه. (۱۵) ديوان ابن سوار، ورة ١٤ ظهر.
 - (۱۲) انظر، عاطف جودة تصر الرمز الشعرى هند الصولية، دار الأنتلس، بيروت ط ٣، د. ت ص ١٣٨٠.
 - (١٧) في الشعرية، ص ١٠٧.
 - (١٨) الديوان، ورقة ٤٠ ظهر.
 - (١٩) أدرنيس الثابت والمتحول دار العردة، بيروت، ط.٢ ، ١٩٧٩م،، حــ ٢/ ٩٠.
 - (۲۰) مثل ذلك ما يروى عن أبي الحسين الدورى، إذ قبل أنه به عرفت الله تعالى؟ فقال: بالله. قبل أنه: فما بال الفقل؟ قال: المقل عاجر لا يلل إلا على عاجر مثله. انظر: السراج الطوسي اللمع باعتناء تيكلسون، ليدن ١٩٩٤، مس ٤٠.
 - (٢١) عيوان عقيف الدين الطمسائي، مخطوط بمكتبة الأسد، يدمثق، برقم ١٩٤٩، ورقة ٢ وجه.
 - (٢٢) لن د من الاطلاع على أسلوب القصر في التعريف. انظر دلائل الإهجاز، ص ١٣٨.
 - (٢٣) ديوان الشفعرى، دعلي بن عبدالله، مخطوط بمكتبة الأحد، بنمش، رقم/ ١٩١٨، ورق ٧٩ ظهر.
 - (۲۲) انظرا الدين في حبوره علم الطمع، ص ٦٠ وما يدها. (۲۶) غزيد من الاطلاع على تفاصيل قالون المماثلة، تشار، محمد عابد العجاري: نقله العقل العربي، مركز دراسات الوحنة العربية، يبروت ١٩٨٦، حد ٢٩٤٧.
 - (٢٦) قوات الوفيات ٢٤٧/١.
 - (۲۷) راجع دقائق فكرة التماهي في:
 - _ قرويد الأتا والهذا ترجمة جورج طرايشي، دار العلايمة، بيروت، ١٩٨٢ ص ٢٩.
 - _ فرويد، علم التقس الجمعي وتحليل الألاء ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط ١٩٧٩، ص ٥٩.



الاسم والنعت:

لغة الاصطلاح في تسميات القيوان ورموزه في الشعر الـعربي القديم

ياروسلاف ستيتكيفتش

تتميز وظيفة الزمان والمكان وفعاليتهما في القميدة المربية الفنيمة بوجود كلى يدثره مزاج راأي، وتتحدد تخديداً دقيقاً على نحو آخر ... بموتيفة الديار المهجورة أى والأطلال چـ جـ ١٠ روبما لا يلزم ضرورة أن تظهر هذه الموتيفة ظهوراً جليا في كل ... من خلال الخلفية المزاجدة على نحو آخر ... من خلال الخلفية المزاجية، علاوة على الوصف التصويري الذي يميز ذلك الوجود بشفافية، جاحلا منها التصويري الذي يميز ذلك الوجود بشفافية، جاحلا منها وحدة بنائية وموضوعية.

أما قسم الأرحيل؟ في القصيدة فيتسم؛ من حيث الموضوع، بصامل أساسي بارز، وليس هذا العامل الموضوعي عادة بالضرورة هو ما يجعل من الرحيل في شكله قسما موضوعيا، فكثيرا ما تكون تسميته موتيفة مجرد اصطلاح بارع لإطاره، أكثر تما تعبر عن وجود

موضوع مكتّمل. وأيا كان قدر التردد في الاصطلاح فالمقصود من وراء معنى الرحيل أمر شجده مستقراً في كل ما يعسّمل في قلب هذا الرحيل: موضوعه، وبنائه، ومزاجه الشعرى، والنفمة المستخدمة فيه، والفكرة.

نحن بالطبع نتحدث هنا عن مطية الشاعر البدوى وأثنى الجمل، التي يشير إليها الاصطلاح العربي بما لا يحصى عدده من العدوت [الثنابتة أو الكني] برغم أنا كنا نمرفها في الرمز اللغوى بـ والناقة، وهي كلمة تستمصى تماما على المجاولات الجاهدة لتوضيح أصلها اللغوى واشتقاقاتها، حاملة في طباتها ما يخمل من سر ينطوى عليه غموض ما يقرب من النتي عشرة صبغة تكتفها تغيرات محيرة؛ منها ما يقع في الإبدال والقلب، ومنها مايقع في الإبدال والقلب،

إن المحاولات العربية القديمة لاستيمناح أصل الكمامة اللمنوى واشتقاقاتها تتمخونها نزعة تفسيرية يرعية احتماعية، بل أدبية كذلك، يقترن بها شيء من

نشر في مجلة الدراسات الشرقية؛ ٥٥ (ع) ١٩٦٨،٢.

Journal of Near Eastern Studies,45 m.2 (1980). ترجمة: حسفة عيد السميع، آداب عين شمس، وقد تمت مراجعة الترجمة من قبل صاحيه.

السذاجة اللغوية. وقد أولى ابن جني (٣٢١ ــ ٢٧هــ : ٣٩٢هـ/ ٩٣٢: ٢٠٠٢م) الممثل الحقيقي والمتمد لفقه اللغة، والعالم اللغوي المهتم بالجانب الدلالي التصويري، الذي تقترب آراؤه من الآراء اللغوية الحديثة ... أولى هذا العالم كلمة «الناقة» عناية كبيرة. إنه يدرجها صرفيا عنت صيغة افعلَّة أي اصفة مشبهة باسم الفاحل أو باسم المفعول؛ (١٠ . ويمكن أن نقول إن وزنها من التنوِّقة .. في ..، أو التألقة .. في .. أي ضعل بأناقة ؟ كتأنق في الملبس والمأكل ... إلخ. تلك هي أبسط الصيغ اللغوية لأصل الكلمة واشتقاقها التي مخصلت من الصيغ العربية القديمة، والتي تمد ابن جني بالإحالات الدلالية المرغوبة اللناقة، بوصفها اصطلاحاً. فهي الحيوان الذي عد مفخرة العرب؛ يتنافسون على امتلاكه، ويمتدحون صفاته، ويحملهم، ويحمل أمتعتهم. وفي القرآن آية حدت باين جنى أن يبحث الروابط الدلالية والتوازى الصرفي بين اناقة، و اجمل، و اجمال: اولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحونه (٢). وتلك الإشارة تعرض النظرة لنوعية والجمال، المرتبط بالمظهر والسلوك، بوصفها تهيئ وقودأ إضافيا لنموذج ابن جني المؤصل تاريخ الكلمة اللغوي واشتقاقاتها؛ فهي تساعده على أن يصنف والجمل؛ صرفيا من صنف الصفة المثبهة نفسها فناقة؛ بيتما (جمال... إلخ) لا يصبح سوى مواز دلالي أنوق/ نأتق، إن الدائرة الدلالية التأصيلية لتاريخ الكلمة بإشارتها إلى أهمية الجمل ـ سواء منه الذكر أم الأنثى ... في الحياة العربية، دائرة تامة. بهذه الصيخة عرض ابن جنى فكرته على أستاذه أبي على الفارسي الذي أقرها تماما (٣).

ويدهم (لسان العرب) هذا الموضوع، ولكنه يزيده تعقيدا بأن يدرج في تاريخ الكلمة ـ بالرغم من الطبيمة المرتبة ــ الجدر نقوا نقى، كلاهما في الصيفة الاسمية من ونقى، أى ونقى العظام والدهن، مثل: صار فيها نقى وصارت ذات شحم، ، والصيغة الفعلية والاشتقاقية

إن تمثيل الجمل _ غالبا الناقة _ التصويري في الشمودية القديمة والصفوية، على أية حال، كان يتخذ شكل كثبان هرمية (٧). وعلى هذا النحو الاستكشافي _ وإن كان يبتعد عن التداعيات التأصيلية الاشتقاقية ذات الصبغة النفعية والبصرية _ يدخل المرء عالم الصورة الصوتية العربية للناقة، أي يدخل عالم تسمية الأشياء وإعطائها دلالتها حسب أصوانها. ولهذاء فثم إمكان لورود الجلر (نقق) و (نهق)، «بل كذلك (نعق)، ولم لا يكون هناك (نأق) _ غير الموجودة _ ، وكلاهما يعني _ بالإضافة إلى النهيق والنعيق _ خروج صوت حزين كشيب. وذلك المني الأخير من المكن تدعيمه بالرجوع إلى الصيغة العبرية والآرامية والسيريانية من الجذر نفسه، الذي يكتسب معنى أكثر مشابهة للجمل في معنى التأوه والشكوي، من حيث إن الاسم ناق (۱۹۶۴) [أي: أنين ـ نشـــيج] WEHKLAGE ((A)GEACHZ) فيسما يسهل به من معنى .. ينقلب كسلك عن (بالإالا) أي وتأوه (١). ويسمجل

الاستخدام الآرامى التلمودى والمدراشى تنوعا فى هجاء كلمة ناقة نفسها؛ فناقة (\$\pi_2^\pi_7 \pi_5^\pi_8) همتنهية بألف، (\$\pi_3^2 \pi_5^\pi_8 \pi_5^\pi_8) همتنهية الكتابية التميز من العميفة الشفاهية تدل على والتأوه، وينشأ مزيد من التمقيدات عندما تأخذ الكلمة العبرية ناقة ونثأ مزيد من التمقيدات عندما تأخذ الكلمة العبرية ناقة ونأت أن أن أن أن أن وأنزه ... الهممزة بالعين ... يأخذنا بعيدا عن الأفق التصويري للعموت نهتى، ونعق، ونقق، وناق، يعيدا عن الإيل المعارى للجار العربي للغمل هعتى أي طويل المعنى ... إلخ.

ومثل هذا الالتواء المفترض في اشتقاق الكلمة وأصلها من المكن أن يفسسر كلمة وناقة والعربية ومثيلتها المدراشية (٢ ١٩٤) وناقة و بالإضافة إلى اعتبارها إشارة إلى طول عنق الحيوان، بل سرعت، بالقدر الذي تصير به سرعة، والجمل أو والفرس عني يمد الذي تصير به التحورات الصوتية سوف تدرج غنت وعنقاء المسببهة بالطائر او والمن تدرج غنت وعنقاء الشيوري المورف بالمنقاء اطائر تجارة المبارات المطربة المكان وتبدولد من مله بخوب الجزيرة العربية المأساوى (٢٠٠)، ويتولد من مله التصور الأسطوري الخاص وبالنكبة غير المهيد عن المناقة (١٠٠)، التصور الأسطوري الشعري المخاص وبالنكبة غير المهيد عن التصور الأسطوري الشعري المحرى الخيط بالناقة (١٠٠)، بغض النظر عما يشير إليه ابن جني في تأصيله الحي

أما فيحما يتملق بورود كلمة ناقة نفسها في الكتابات العربية الجاهلية، فإن ندوة ذلك الورود تزيد من قوة الشعور بعدم التأكد من الأصل التاريخي والاشتقاقي للكلمة صعبة التحليد ؛ حيث تكتسب دلالاتها صبغة رمزية تفوق حضورها المادي في المعجم العربية القديمة. وبالتنج الإحصائي للكلمة في المعجم تجدها تصنف ضحن فقة من أشد الكلمات ندرة في الشعر العربي الجاهلي. وإذا استشى المرء الأجزاء السردية المتاقبة

بحرب البسوس فى اليام العرب عـ بوصفها تتسمى إلى وقت أكثر تأخرا، وذات طبيعة حكى فضفاضة، وورن ادعاء وجود نص أولي أساسي ـ فإنه يمكن التحقق من أن أغلب التنوعات النصية المبكرة الحدوث لكلمة ناقة النبي تقع وحسب فى القرآن فى سيباق قصمة ناقة النبي صالح⁽¹⁰⁾. إن توثيق الكلمة فى نصوص تتسمى حقيقة إلى المصر الجاهلي ـ بغض النظر عن وجودها فى اسم المناعر أنف الناقة تلاعو إلى الحيرة، هذا إذا وضعنا فى الاعتبار طبيعة الناقة كلية الموجود فى الشعر الجاهلي بوصفها البطل بالنسبة إلى الماعر البدوى، ومن حيث التصاقها بالقسم الموضوعي المناسرة إلى المناسرة الى المناسرة الى المناسرة الى المناسرة المنا

وترد كلمة «الناقة» في المعلقات ـ على سبيل المثال ـ مرة واحدة فقط في بيت عنترة:

فوقمفت فميسهما ناقمتي وكمأنهما

فسدن لأقسضي حساجسة المتلوم(١١)

وفى واحدة من مجموعات المتعارات الشعرية الأساسية مثل (المفضليات)، يرد ذكر هذه الكلمة أربع مرات وحسب فى قول المثقب العبدى:

فبب وباتت كالنعامة ناقبتي

وبات عليمهما صمفنتي وتستمودها(١٨)

وكذلك يرد في قول المرقش الأكبر:

فسهم صمحبتي على أرحل الميد

س يزجــون أينُقــا أقــرادا(١١)

وفي قول الحارث بن ظالم:

وحش رواحسة القسرشي رحلي

بناقمستمسه ولم ينظر ثوابا(٢٠)

وفي قول علقمة:

إلى الحارث الوهاب أعملت ناقتي

لكلكلهما والقسمسرين وجسيب (٢١)

وترد كلمة الناقة على قلة وتباعد مرات أخرى. من مثل ذلك ورودها مرة أخرى في قول علقمة:

من رجل أحسيسوه رحلي وناقستي

يبلغ الشبحبار إذ مينات قسائله(٢٢)

ومن مثل ورودها مرة لدى عبيد بن الأبرص في إله:

فوقفت فيمها ناقتي لسؤالها

فمصمرفت والعمينان تهستمدران (٢٢)

ومن مواضع ورودها موضعان في شعر أوس بن حجر، وذلك في قوله:

ـ إذا ناقـة شـدت برحل ونمرق

إلى حيكم بعدى فحل ضلالها(٢٤) و. فلاة من النوق المراسيل وهمة

نجاة علتمها كسيسرة فسهى شبارف

وقد وردت الكلمة لدى بشر بن أبي خازم مرة واحدة، في قوله:

فدى لك نفسي يا ابن سعدى وناقتي

إذا أبدت البيض الخدام الضوائع(٥٠)

ومن السياقات الأولى المبكرة لكلمة ناقة ورودها في بيت المهلهل بن ربيعة:

وحسادت ناقستي عن ظل قسبسر

ثوى فسيسمه المكارم والفسخسار

فيشعلق السياق الرئيسي في هذا البيت بالرثاء، ويشهر السياق الثانوي إلى الرحلة (٢٦٠) ، كما أننا نجد تساؤلين لدى امرئ القيس (٢٢٠) ، يتمسب كلاهما إلى الرحيل، ويقول:

... فجزيت خير جزاء ناقة واحد

ورجمعت سمالة القسرا بسملام و و وأرى ناقة القيس قد أصبحت

على الأين ذات هيـــــاب نوارا

وقمة ذكر واحد لكلمة ناقة في (قصيدة الخلق) المجيدة الخلق) المجيدة الخلق) المجيدة الخلق المجيدة الخلق المجيدة الأسطورية بالناقة أو بالذكاوريس الاستعمال بالناقة أو بالذكر من هذا النوع أي الجمل، ولهذا تجدها قد دخلت سياقا غير تقايدى، قد لا يفتقر _ بالرغم من ذلك _ إلى شرعته الرمزية والدلالية. يقول:

فكاتت الحيمة الرقمشاء إذا خلقت

كسما ترى ناقسة فى الخلق أو جسمل وفى شعر المتلمس الضبعى تجمدها ترد مرتين (۲۲)، ذلك بوضوح فى السياق الصحيح للرحيل، يقول: فلتست ركنهم بليل ناقستى

تلر السماك وتهشدى بالفرقد

ثم ترد بعد ذلك في بيت انتقالي من الرحيل إلى المديح، يقول:

إذا بلغت قسيس اليسمساني ناقستي

فسأى خليل بعسد قسيس تلمس ويبدو أن المنخل البشكرى^(٢٠) مسؤول عن ذلك النوع من التحبب الغنائي، وسرعة البديهة في إطلاق تسمية مباشرة على الناقة فيمما كان يجب أن يكرن عائمة قصيدة، أو على أقل تقدير، البيت الختامي في موضوع النسيب (الغزل؟) ؛ حيث نجد الناقة واستمارة،

لحبوبة الشاعر، وللشاعر نفسه بوصفه الفحل، يقول: فسمأحسبسمهسا وتحسبني

ويحب ناقستسهسا بعسيسرى

وفي مثل ذلك النسق المجازى يتطابق الدوع، تذكيرا وتأنيثا، ومع ذلك فللبدو حصافتهم؛ إذ إنه من المعتاد أن يمتطى المحارب البدوى ناقته، وأن يعلن امتلاكه إياها، بينما يكون الفحل حامل هوادج المحبوبة.

كذلك، ترد كلمة ناقة خارج الحدود الموضوعية للمقسم الخاص بالرحلة من القصيدة في سياقات الفخر _ خماصة _ والنسيب على الدوالي، ففي شمر حاتم الطائي:

دوإني لوهاب قطوعي وناقستي (٣١)، وفي شمسر دريد بن الصمة دأيتن جُربه (٣٢).

ولو تتبعناها تاريخيا لوجدنا الأعشى ــ الشاعر المنضرم ــ يخرج علينا بمدد (مدهش) من أمثلة ثلاثة تشير كلها إلى سياق الرحيل. كقوله:

ذاك شهبهت ناقستى إذ ترأمت

بى عليسها بعسد البسراق البسراق البسراق الاسراق (٢٣٧) وقوله كذلك من الصيفة نفسها ثانية:

ذاك شبهت ناقشي عن يمين ال

رعن بعسد الكلال والإعسمسال(٢٤)

وفي مرة ثالثة يقول معدلاً الصيغة السابقة:

ليت شمصري مستى تخب بنا النا

قمة نحو العليب فالصيبون(٢٥)

وكذلك نجدها لدى الشاعر مدعى النبوة أمية بن أي الصلت، الذي تعد سياقاته الشعرية غريبة على بدوية

الرحيل الكلاسيكي. كقوله: ناقــــة لـالله تــــــرح في الأر

ض وتنتساب حسول مساء مسديرا(٢٦)

ولا يشبهد رصد كلمة ناقة في الشعر توايدا في الشعر توايدا في عصر القرن التالي من الجاهلية، ولا يقوقها عددا في عصر صدر الإسلام، ومن ثم فورودها في شعر كعب بن زهير نادر؛ إذ لا ترد في ديوانه سوى مرة واحدة (٢٧٧ . وبالرغم من أنها تأتى في سياق الرحيل الشكلي، فإنها تظهر بوصفها إشارة موضوعة للنوق لا بوصفها راحلة الشاعر. يقول:

كلفتها حرة الليتين ناجية

قحسر العشى تبارى أينقبا عصيفا

ويذكر حسان بن ثابت الناقة مرة واحدة في مناجاة تتسمى إلى الرثاء الطقسى أكثر ثما تنتمي إلى الرحيل، يقول:

لا تنفـــرى ياناقُ منه فـــانه

شيراب خيمير ميسعير لحروب(٢٨)

وفي سياق الأخذ بالثأر تقع الكلمة في شعر فاطمة بنت ربيعة، تقول:

أيقستل قسرفسة قسيس فستسرضى

بأنعسام ونوق مسسارحسات(٢٩)

ومن شعراء ذلك المصر تجد فرحة بن عمرو الجذامي يستخدم كلمة ناقة على نحو استعارى تام، بوصفها واحلته النهائية، أو بوصفها الصليب الذي يكاد يصله البيزنطيون عليه. يقول:

على ناقة لم يلقح الفحل أمها

مستسلبة أطرافها بالمناجل (13)

ثم نجد الكلمة ترد مرتين في شعر أحد الشعراء الطضرمين المتأخرين، أعنى عجراً بن أحمر الباهلي، وترد في شعره على نحوين: الأول غنائي في رحيل شبه عذرى في قوله:

أرى ناقمتي حنت بليل وشماقمهما

غناء كنوح الأعسمهم للتسوالم (۱^{۱)} والآخر في موتيف الماذلة، في قوله:

أو تبسيعتُ الناقسةُ أهوالهسيا تُجُسرُ من أحسيلها منا تجسر^(۲2)

كذلك إطار الرحيل فنجد حُميداً بن ثور الهلالي يقول:

فما لحق العيران حتى تلاحقت جمال

تسمسامي في البسسرين ونوق (٢٢) وفي أواخر تلك الفترة نجدها كملك في مثل

الراعى النميرى؛ إذ يقول:

وسا صبرمنك حبتى قلتٍ مبعلنة

لا ناقسة لي في هذا ولا جسمل(الله)

وفى الفترة الأموية نجد تزايداً فى تتابع استخدام الإشارة غير النعتية للناقة، خاصة، فى شعر الشاعر غزير الإنتاج ذى الرمة، الذى يذكر كلمة ناقة فى سياقات كلاسيكية متنوعة، وعلى نحو يبدو موسما لنطاقها ومفسرا لاستعمالها القديم راسخ القدم. فهو يصر على سبيل المثال على ذكر اسمها المؤنث مباشرة، فور مقارئته صفاتها بصفات الذكر، يقول:

فنذاك الذى شبيهت بالحزق ناقتى

إذا قلصت بين الفسلا والمشمارب(٥٥)

ويوقفنا الورود المتكرر للكلمة في شعر مجنون بن عـلرة وقـيس بن الملوح، على أقل تقـدير ـ بالرغم من

الإجماع على عدم شرعيته النصية ــ أمام حالة نصية مثيرة للتسائل ذات طابع قديم مهجور له إغراؤه. يقول: عسقسرت على قسِسر الملوح ناقستي

بذى السرح لما أن جفاه الأقارب(٢٦)

بالانتقال التام إلى الفترة المباسية ثجد أن القصيدة البدوية قد خضمت لتحولات مهمة سواء في الشكل أو المضمون، وأكثر أجزاء القصيدة تغيرا هو القسم الخاص بالرحيل؛ إذ تقيرت داخله طبيعة حضور الناقة الشعرى.

واختصار، يجب أن نقول بهذا الصدد إنه بالقار الذى تناقص به التكرار المتنابع الخاص برحلة الناقة في شمر البلاط المتأخر، أخدات الإشارة إليها تشيع أكثر فأكثر، حتى إن كلمة والناقة التي خرجت من عباءة غرمها السابقة الملتزمة قد كفت عن أن تكون مصدراً يتدكر صراحة تعنى الناقة بوضوح، وتشير إليها بذائها. لقد فقلت دلالات واكتسبت أخرى عبر تلك العملية المتوبة من التغير الشعرى والدلالى الطويل. وفوق هذا المتدينة من التغيرات من مثل التغير في السياق الشكلي الخاص بالقصيدة المهرية. وأخذت كلمة الناقة، في التسياق في القصيدة المهراية. وأخذت كلمة الناقة، في التشيل في التسياق المتكلي التعارف المنابع، المتنائل أكثر مما كانت تتمي في الرحيل البطولي الدامي.

ويوضح الشريف الرضى الشاعر العباسي المشاعر ويوضح الشريف الرضى الشاعر العباسي المشغير في الطابع الهيط بها؟ إذ يستمد قوة غالبته من الموتفات البدوية القديمة المهجورة ومن معجمها. فيستعمل كلمة ناقة على نحو يبدو، في ظاهره، غير مثقل بعبء القيود الأسلوبية القديمة المتسمشلة ــ بالطبع ــ في الالتزام بالإشارات العتبة. وقد يتجاوز التحديثات الموضعية متجها تحو مجالات غنائية النسيب الخالصة. وأيا كانت السياقات الشعرية الجديدة التي استحدث، فإن الناقة السياقات الشعرية الجديدة التي استحدث، فإن الناقة

نظل محملة بطاقة القول الشعرى المتراكمة من القدم كلها، وبمجموع الإلماحات النعتية، وكذلك بحس المسراع، والعناء، وبإصادة تخسديد مسعنى الأسف أى والهموم؛ غناتيا واكتشاف.

ومن ثم، نجمد كلمة ناقة ترد في إحدى قصائد الشريف الرضى مصحوبة بقوة غنائية نميزة سواء في مطلع النسيب أو فيما يلي ذلك من الرحيل (⁽⁴³⁾.

يقول:

يادار مسساطربت إليك النوق

إلا وربعك شماكق وممسسوق

يا ناق عاصي من يماطلك السري

فلحسيق غسيسرك بالعسقسال خليق

وفى قصيدة أخرى من قصائده، تستوعب غنائية النسيب اقتحام الناقة إياها تماما. يقول:

يسا نساق أداك المسؤدي يسانساق

مساذا المقسام والفسؤاد قسد تاق (٤٨)

وتظل أمامنا حالة أخرى يتردد فيها أصداء الرحيل، بالرغم من المديح البلاغي، كسما تشردد فيها أصداء القديم راسخ القدم، وهذه الحالة تتصل بترقب الماصعةة القادمة. لكنا نجد العاصفة الوشيكة هنا قد صارت الآن استعارة للمسلوح، وقد مرت بمرشح جيد لرؤية المحيوبة في النسيب.

يقول:

قلت للمستخسسيط الطا

لب قــــد أوضع نوقــــه

فسسائك البسسرق فسسمن ير

جسو وقسد فسات لحسوقسه (٢٩)

وهكذا، يأخذ الشريف الرضى فى إقحام الناقة فى سياقات تنسم بالافتعال والخلط والتركيب (٥٠٠). ولايكاد يعود أبدا إلى حالة الإشارات النعتية، ولا يسفر السياق بنائيا عن ورحيل، ملموس.

والحقيقة أن الناقة في الشعر الجاهلي، وفي السياقات الشعرية ذات الطابع البدوي، لم شخط بحديث مباشر عنها، ولم يولها النقاد حتى الآن انتباها على الإطلاق، لقسد حسنت هذا على نطاق واسع، لأن الإلماحات الإشارية المتعلقة بذكر الحيوان هنا كلها كانت تندرج غت فئة أكبر ألا وهي المترادفات.

ويتعقب ي. هامر بوركشتال -J.Hammer - Purg stall في محمسه لاستقصاء كل المصادر المعروفة في فقه اللغة العربية والإلنوجرافيا، والتأويل الشعرى _ أثر ما يقرب من ستة آلاف كلمة خاصة بالجمل (أغلبها يعود إلى الناقة) في المجم العربي الكلاسيكي. ومثل هذا العدد يفوق عشرة أضعاف العدد التقليدي، وهو يثير الحيرة بالفعل نظرا لغزارته (٥١)، وإزاء تلك الخلفية من صنف المترادفات الزائفة والإشارات النعتية، فإنه يتعين على المرء أن يعترف بندرة كلمة ناقة بذاتها في أوليات الشعر العربي، تلك الندرة المثيرة للحيرة والارتباك. فإن وجدت الكلمة شعريا ـ بالرغم من تناثرها ـ فإنها تعمل في العقل أكثر مما تعمل في الأذن، أو فلنقل إنها تعمل على نحو مستتر أكثر ثما هو معلن، بوصفها بجريدا في العقل ... يتعرى من النعوت المتكاثرة كلها ... وبوصفها رمزا. كيف يمكن أن يكون لمثل هذه الكلمة المهجورة هذا القدر من الأهمية؟

عند هذا الحد لابد أن يزداد الحلر بشأن الشعر العربي القديم، فمن طبيعة هذا الشعر أن يشير نعتيا، وعلى تحو غير مباشر، إلى الحيوانات التي يبدو أن لها مكافئا رمزيا بالغ القوة. فقد أحصى علماء اللغة العربية الفصحى ألف اسم للأسد، وسسعمالة للفرس،

وخمسماتة للسيف وهكذاء قيما يبدو أته تأسيس لنظام متسلسل من الرموز اللغوية. وليست تلك الأسماء مرادفات بالمرة، وإنما تأخذ بطرف من الشكل واللمس والنوعية والسن وصلة النسب أو الأصل. إن طبيعة الموروث الأدبي الجاهلي الشعرية قد ترسبت فيما أتيح لنا من السياقات الأسلوبية والدلالية التي وردت فيها. وقد وجدت مثل تلك المفردات في قصائد قديمة باقية، ونبلت من قبصائد وأبيات متناثرة ـ حتى نبلغ النص القرآني ـ وقد لا ترد باطراد في سياق نشري غير أنها ليست في صورة معينة للبيت الشعرى كذلك. والذي يعنينا، الآن، أن تلك النصوص الشعرية المبكرة لا يذكر فيها مباشرة الكثير مما له معنى مهم. وعلاوة على ذلك، فإذا قصدنا الوجود عن قرب من خطوط بني القصيدة العربية الجاهلية وتنظيماتها البنائية نلاحظ أن ثمة أشياء تناسب قسما من القصيدة موضوعيا، وتقتصر الإشارة إليها على نحو نعتى أو وصفى، بينما تجد مجموعة أخرى وليقية الصلة بأجزاء أخرى من القصيدة، يتم ذكرها صراحة عبر الإشارة الاسمية المباشرة، مثل ذلك المنظور الموضوعي البنائي القادر على أن يكشف عن أن ورود الكلمات المفاتيح على نسق الإشارة النعتية يبلغ أقصاه في الجزء الخاص بالرحلة ـ أكثر من غيره من بين أقسام القصيدة العربية الكلاسيكية ... بما تشتمل عليه من الموضوعات الفرعية الخاصة بحيوان الصحراء والصيد والفارس الذي يخرج للطرد على ظهر فرسه.

ولايمنى هذا أن نموت تلك الصيوانات والأشباء؛ كالأصد والقرس والسيف والرمح أو القوس ومرادهاتها وتضمياتها، لانظهر في الأقسام الموضوعة من القصيدة كالمدح والفخر أحيانا بالقوة والنوجة نفسيهما. ويما لا يفتح مجالا السؤال، أن واحدا من أكثر المعاجم تميزا وغنى في الجالات الدلالية يرى أن الشاعر السدوى القدم، مع ذلك، قد شعر بحرية أسلوبية في تقديم أنواع أدبية بسيطة وجمعية أو مباشرة ذات أسماء شائعة. و بمثل هذه المرادفات وشبه المترادفات، فإن الأسد مبيظل المد

يدعى أسداً أو ليثاء كما سيظل السيف السيف المعروف، وكذلك الرمح والقوس.

وإذا جملنا الورود التكرر الخماص بكلمسات من أسط كلمات المربية كالفرس (الملاكر منه والمؤنث) والسيف موضع تساؤل؛ حيث لا تعلو من تعقيد في صلتها بأقسام القصيدة البنائية أيا كانت، فلن تجد أو نكاد أنها الملظ على نحو اسمى واضع؛ والاستثناء من هذا للمسه، في بيت زهير بن أبي سلمى:

صحا القلب عن سلمي وأقصر باطله

وعمری أنسراس العسبسا ورواحله(۱۰) وفی بیت الکلجة الیروعی: هی الفسرس التی کسرت علیسهم علیسهما الشیخ کالأسمد الکلیم(۲۰)

وقد ذكرت مرة في بيت امرئ القيس: لصمـرى لسعـد حيث حلت دياره

أحب إلينا منك فافسرس حسمسر⁶⁰¹ وكللك في شعر عترة:

فلله عسيناً من رأى مسئل مسالك .

عقبيرة قوم أن جبرى فيرسان(٥٥)

وقد وردت مرتين على صيخة الفراس وبيض، ه واحدة تعزى للأفوه الأودى في قوله: .

وأفسيسراس مستسللة وبيض

كأن متونها فيها الوجاح^(٥١)
والأعرى لعمرو بن كاثرم في قوله: إلىستلين أفسراساً وبيسضا

وأمسرى في الحمديد مسقسرنينا(٢٥)

ثم ندخل عصر الخضرمين فنجد بيت النمر بن تولب:

لنا فرس من صالح الخيل نبتغي

عليسهما عطاء الله والله ينحل (٥٨)

ونجدها من معاصريه لدى رجل من ثمالة، خاصة وهو يلوم البطل المحارب المعمر دريد بن الصمة، يقول: دع الخيل والسحمر الطوال لخشعم

فما أنت والرمحُ الطويل وما القرس (٥٩)

وترد مرة لدى الشاعر الخضرم حسان بن ثابت. يقول:

رجمال تهلك الحسنات فميسهم

يرون التميس كمالفرس النجيب (٦٠)

ونجدها كـذلك في الفشرة نفـسهـا لدى الشاعر الأموى البدوى التقليدى الطرماح يقول:

لا عبز تصبر امبرئ أمسى له قبرس

على تميم يريد النصر من أحد (١١)

ونلاحظ، عامة، أن ورود كلمة «الفرس» في الشمر المربى القديم لا يقع في سياقات تتملق بمطاردته، أى بالمحروة الموضوعية الفعلية المكرسة لوصف الفرس، فهي تقع بالأحرى في السياقات التي يكون فيها ذكر الفرس غير أساسي، سواء بالنسبة إلى الموضوع أو البنية، مثل الهجاء والمديح، والفخر، بل النسيب كذلك.

وحتى إن كنان ورود الكلمة البسيطة الدالة على نوع الفرس فى الشعر العربى قبل الإسلام نادر الحدوث ـ شأنه فى ذلك شأن الناقة ـ فإن السبب يكمن جزئيا وبدرجة عالية التفرد فى إشارة الشاعر البدوى إلى جواده. وقد يكون ذلك التفرد نعتيا بدوره، بالرغم من الفرق بين الفرس والناقة؛ فنعوت فرس البدوى هى ـ على نطاق

واسع - أسماء لتلك الجياد، على عكس ما يحدث في حالة الناقة التي نادرا ما يتسم عدد نعوتها التي لا تكاد تخصى بتلك الخاصية، أعنى لا يتعدد الاسم الخالص، وإنما يتم الاقتراب منها من خلال الإشارة النعتية إلى أصلها.

وإذا عاودنا القول بأن بعض الحيوانات في المعجم الشعرى المربى لها أسماء صريحة بينما يرد السعض الشعرى المربى المائة أن السلالة، فإنه يجب علينا أن تجمل هذا موضع ملاحظتنا في التحليل المتأنى للقسم الخاص بالرحلة من القصيدة، والأجزاء الخاصة منها بفروسية الصيد على وجه الخصوص.

وهكذا، عجد الفرس في القسم الخاص به، بل مجد الكلب كذلك من بين الحيوانات التي يرد لها ذكر بالاسم في الرحلة المتعلقة بسلسلة من أحداث الصيد. فالكلب يحمل باستمرار اسما صريحا (علما) يعبر عن أسمائه على عكس الفرس الذي يشار إليه بإشارات نعتية. وهكذا بجد الكلب يدعى بالاسم الذي تعود أن يدعى به (٢٢): ك وكساب، وغيره من الأسماء المتميزة الخاصة بالكلاب. وبمقارنة معدل التتابع المتكرر لورود التسمية «كلب، التي حلت محلها الإشارة الصريحة أو النعتية، بمثيلتها الخاصة بتسمية الفرس باسم دعلما نسبة إلى أصله، نلاحظ ندرة ورود الأخيرة أو مرادفها الجمعي أعنى والخيل، كمذلك تلاحظ مدى ثراء تسميات الفرس النعتية. وجدير بالملاحظة كذلك أن الأسماء التي أطلقها الشعراء البدوعلي أفراسهم فرساتهم ذات جوهر رمزي مجرد أكثر من كونها أسماء نعتية (١٣٦). وثمة أمثلة لأسماء بعض الخيل تبرهن على ذلك؛ فغالبا ما يطلق البطل البدوى على جواده أسماء من مسئل «فسيساض» و «ثادق» و «الغسرَّاف»(٦٤) واالهطال(١٥٠) ، وكلها أسماء تختص بتدفق الماء أو السيل أو المطر المنهمر أو النهر ورموز الخصوبة الحية واللقاح. ولقد كان أول فرس للنبي محمد .. ذلك الذي

ركبه في موقعة أحد_ يدعى وسكب،(١٦١)، أي وصب الماء، أو «صياخة المعادن، و«المطر المتصل الانهمار». وتؤول التفسيرات اللغوية القديمة لهذا الاسم ولسواه من أسماء الخيل بها إلى سهولة العدو ـ دون كبير اختلاف .. مغفلة إمكانات الفهم الرمزى. أما أسماء الإناث فلا غيرابة أن تكون على سيسيل المشال: ٥سيل، ، و وسبوادة (٢٧) أو ووجبرة (٢٨) ، وهي كلمات تشصل معانيمها بنضج الحب واخمضرار الزرع ووفرة النبت وكشافته، أو بالنقرة التي تمسك ماء المطر، أما الرقة في أسماء باقى الخيول فقد تكون أقل وضوحا من ذلك. وعلى أية حال، فتلك هي حالة «ذي الوقوف، (٦٩) التي لم تستمد من الموتيف الشعرى الخاص بالوقوف على الأطلال، بل تستمد من التمجيد الرمزي لذرس الشاعر في نهاية المطاردة الفروسية الناجحة أو السباق أو المباراة. إن الوقوع المتكرر لعلاقة التضايف بين هذه الأسماء المصوغة اشتقاقيا كـ (فرس) يبدو تأصيلا وحسب يذكرنا بالحضور الكامن لكلمة فارس نفسها، ومن ثم نجد بين أينينا صيخة مثل افارس ذى الوقوف^(٧٠)، على سبيل الثال.

وبمتابعة النظرة الكلية الخاصة بفقه لغة الرموز اللغوية المؤسس نسقا من التسميات، أو ما يمكن أن يمد في الحقيقة الموامل الرئيسية المشكلة للحقل المتصل بالرحلة من القصيدة البدوية وحيواناتها المستأسسة والوحشية، مجدد ولو ظاهريا على الأقل - فروقا بين بالحيوانات المفردة، وتاخذ تلك الإشارات في الاساع، ومن ثم لا تمثل الإشارة الحرفية الخاصة بحمار الوحش من ملا ممشهد الصيد الأساسي خاصة في الفتسرة وجودا غربيا كلية على المحجم الشمرى، وترد الكلمة في الحمار الدي هاجمه الذباح وجودا غربيا كلية على المحجم الشمرى، وترد الكلمة في المحمار الدي هاجمه الذباب والحمار الدي هاجمه الذباب والحمار الدي والاساك وحيودا غربيا كلية على مشهد الحمار الذي هاجمه الذباب وعلية الرحم مثل وحمير والحمار الدي (٧٠) أو في صيغة الجمع مثل وحمير والميار» (في شعر عبيد بن الأبرص من وحمير وعميد عماية و٧٧)، وفي شعر عبيد بن الأبرص من وحمير

غابه (۷۷۱). ولا نلغى عبارة وحمار الوحض الماة إلا فى شمر الشاعر الخضرم عبده بن الطبيب (۷۲۱)، وهى تسمية تبناها الشراح اللغويون باقتناع تام، وعلى الرغم من ورود ذلك المسطلح المسوخ مرة واحدة، فهو يستلفت انتباهنا خاصة بمقارتته بورود قريبة المنزلي؛ إذ نجد فى شعر الشاعر الجاهلي والمتلمس، إشارة مهيئة إلى وحمار الشوم، يوصفه مقابلا ضبيا للوجل الحر (۷۷۷)، ومن ثم يتسمبر الحمار المنزلي على نحو واضع بسياق هجائي شميرة.

لقدد وردت كلمسة (حسماره بهسانا المعنى الاصطلاحي وفي هذا السياق الموضوعي مرتين: في البيت الثامن والثلاثين، والبيت الثامن والثلاثين، والبيت الثامع والثلاثين، من قصيدة الشاعر الخضرم مزرد بن ضرار اللياني (۲۷۷ عصل حيث تتمل الإشارات بإحالة ذات إلماح جنسي تتعلق وبحمار الوحش، ويؤكد شاعر إسلامي مبكر هو والمناعي النميري، ملاءمة الحمار الأغراض الهجاء وحيب ، يقول:

ممثل الحممار الموقع المسوء لا

يحسن شيئا إلا إذا ضربا (٧٧)

على حين ترد الإشارة المباشرة لحمار الوحش ذات الإلماح الجنسي على نحو معقد ومؤثر في شعر الحارث بن ظالم المرى الذي كمان أحد شمراء وأيام العرب. يقول:

أحصبى حمار بات يكلم تجمة

أتأكل جسيسراني وجسارك مسالم (٢٧٨)

وهناء يجدر بنا أن ننوه إلى أنه من بين الإشارات المباشرة للحمار، تنتمى الإشارات التى تشكل استثناء حادا من القاعدة في حقيقة الأمر إلى الحمار الرحشى، وهذا مايرد في النتين من قصائد الطرد النمطية التى تنتمى للعصر الجاهلى، وتنخذ الصيد إطارا رئيسيا لها،

جاعلة المطاردة الفروسية لحمار الوحش وملاحقته مطلبا نهائيا ومقصدا (٧٩).

وتطغى هيمنة الذكر من خلال ما أقره الشعر العربي القديم من مبادئ شعرية في نعوته المحكمة، وكذلك في تصويره الوصفى الرحب الخاص بالحمار الوحشى مد يتمما على الجانب الآخر عتردد ذكر والأثان في صيغة غير نعتية، خاصة عندما لا تكون بطلة في مشهد هجرة القطع الصيفية، أو في مواجهة الصيادين المفوفة بالخاطر بل مجرد زوجة وتابعة للفحل وحسب، وينبثق وجودها لقويا بوصفها عمثلة لجنسها، وتشخيصا مدعما للحمار يذهب وراء تدفق الدلالة

إن تأمل دلالة مجموعة الاصطلاحات اللغوية التعلقة بالحمار الوحشي قد يحدو بنا أن نقترح أن مشهد الحمار الوحشي الفرعى قد يكون ظاهرة متأخرة، وليس عنصرا بنائيا راسخاً في القدم من عناصر القصيدة العربية الجاهلية. والعكس صحيح فيما يتصل بالمشهد الموازي الخاص بالثبور الوحشي. فهمو مشهد مصوغ ومرسوم على نحو بالغ الصرامة بل شديد الطقسية بوصفه موضوعا فرعيا من موضوعات رحلة الناقة، إنه يتميز تماما بخصائص تعد تمثيلا تاما لأقدم طبقات بنية الشعر الجاهلي. ولا يتطلب موضوع الحمار الوحشي صرامة التزام إطار بنائي مكتمل، إلا في اللحظة الزمنية الهشة التي يمكن أن نقبض عليها في معلقة لبيد بن ربيعة؟ ذلك الشاعر الجاهلي بمعنى الكلمة، الذي كان يقف بالفعل على أعتاب أشياء لم تعد خالصة البدوية، في الرواسب الراسخة في القدم وحسب(٨١). وبالرغم من أن التفسيرات الشعرية العربية القديمة التي تمثلت في تعليقات اللغويين وشروحهم تتفق اصطلاحا على تسمية الشور الوحشي، وضبطل ذلك الإطار على قدر من الإبهام، ولا نجد في تفسيرات اللغوبين والمجميين كلمة ملموسة أو «اسم نوع» ، أو «اسم جمع» أوحتى

اسما يستمد شرعيته وموثقيته من النص الشعرى العربي الكلاسيكي. وفي الحقيقة ... وبدافع من الأغراض العملية كلها _ تجد من الصعوبة بمكان أن نقول إن الكلمة الأساسية التي تشير عادة إلى الحيوان بوصفه «الثور الوحشي» قد وجدت في معجم الشعر العربي الجاهلي. ولا يتمدى اصطلاح والثور الوحشي، في مثل هذا التفسير، في واقع الأمر، كونه مجرد محاولة لوضع الحيوان موضع التساؤل، مع فارق واحد أن المفسر هو الذي يصفه لا الشاعر. ويتضح من خلال النصوص الشعرية أن الحيوان الرائع ذا القرون هو بالفعل اثوره، ولكننا لا نفشل وحسب في أن نتوصل إلى الكلمة المقصودة أو «الاصفلاح الحيواني» الخاص بالثور أو «الثور الوحشي» بل نفعقده ... أو نكاد ... في شروح المفسرين. وفي حالات بالغة الندرة وحسب من مثل بيت عبيد بن الأبرص الذي لا ينتسب بحال إلى إطار الحيوان، نصادف كلمة ثور على نحو ما يقول:

ولا مسحسالة من قسيسر بمحنيسة

وكفن كسسراة الشور وطساح (٨٢)

وفى إطار «الثور الوحشى» نفسه، تعرض لنا الكلمة مرتين وحسب؛ مرة في قصيدة للنابغة؛ إذ يقول:

حمتي إذا الشور بعد النفسر أمكنه

أشلى وأرسل غضفاً كلَّها ضارى (^(AT) ومرة أخرى في قميدة لأوس بن حجرا إذ يقول: حسّى أنسب لهن الشور من كسشب

فسأرسلوهن لم يدروا بما ثيسروا(١٨٤

وفي معلقة امرئ القيس نقع على كلمة ثور في إطار المطاردة الفروسية؛ حيث يكون مطلب الطرد وهدفه، دون أن يشغل مكان البطل، وأن يرد منتصرا متوحدا معزولا. يقول:

فسعسادى عسداء بين ثور ونعسجسة

دراكما ولم ينضح بماء فسيغمل (٨٥)

ومن الاستحسالات المنفردة الخاصة بالكلمة استعمال عدى بن زيد العبادى إياها في سياق رعرى ينتسب للجزء الخاص بالنسب، ولا يغير الصورة اللغوية أو الأسلوبية (۱۹۸، وبالقدر نفسه من الانفراد، ترد هله الكلمة في بيت لضايئ بن أرطى البرجمي من الشعراء المخيرمين، حيث تمدنا بوصف ملموس وحى للصحراء التي يجتازها الشاعر، يقول:

إذا جال فيها الثور شبهت شخصه

بجسور الفسلاة بربريا مسجللا

حتى المدالة الشمرية .. بالرغم من ذلك .. تستازم أن نقول: إن وجود شاعر يحمل اسم ابن أرطى يستدعي _ ولو لمرة واحدة _ ذكر ذلك الحيوان، الذي قد لا يكون للأرطى بدونه أن تدعى الحق في أن توجد في المعجم العربي. فهي تختوى _ بالرغم من ضآلتها البالغة _ على اسم مكان له أثر غنائي مستحد من السياق النسيبي. وتظهر كلمة ثور في بيت شاعر جاهلي مغمور هو عبرفسجسة بن زهيسر بن جناب في ﴿روض ثوير، (٨٨) وباختصار، فإن معرفتنا بالثور ضئيلة، وإنما نفترض وحسب ... بمساعدة المفسرين ... أن ذلك الثور هو ذاته بطل اللوحة التي تشكل جزءاً من رحلة الناقة. والإشارة التبي يحملها ورود الكلمة الدالة على أنثى القطيع ممثلة في كلمة ونعجة - من حيث هي اصطلاح معجمي خارج سياق البيت .. غامضة دلاليا، وهي قابلة لأن تكون تنويعا مفسرا لخصيصة من خصائص االثور الوحشي، .. لها تاريخها اللغوي .. إذ تفسر كونه وضاح السراة (۸۹).

وعلى النقيض من أثني الحمار الوحشى، فقد النترم المفسرون الذين وصفوا لنا أنثى الثور ــ وصفا على قدر غير قليل من الغموض ــ عدم ذكر «المهات» ذكرا مباشرا

أو تسمية والبقرة الوحشية، صراحة داخل السياق التقليدي الشكلي الخاص بلوحتها. وذلك لأن بإمكانها أن تلعب دور البطل في اللوحة الخاصة بموضوعها الفرعي. ولا ترد أبدا في صحبة الثور أو محاضعة له؛ بل ترد مثلها مثل الثور الوحشي تماما وفي المقام الأول وحيدة منعزلة Einzelgänger . ويرد ذكر والبقرة الوحشية، فيما نعده شعرا عربيا كالاسيكيا لدى شاعر من المُنترض أنه من الخضرمين؛ إذ تذكر على نحو مباشر بوصفها امهاته. وهي كلمة _ بالرغم من كوتها اسما للنوع ــ تنتمي لإشارات الرموز اللغوية الخاصة بعالم التسيب؛ خيث ترسم صورا من صور الرقة الغنائية العالية لا صلة لها أبدا يبطل الأسى والعسراع المبيز للقسم الخاص بالرحلة. ومما يثير الانتباه على نحو كاف ثلك التجاوزات الوحيدة لقانون التزام الإشارة النعتية حالة أن تنصل البقرة الوحشية بموضوع الرحيل والتوحد المفروض عليها التزامه، التي تقع في قصيدتين تنتسبان للشاعر نفسه أي النابغة الجعدى الذي قد عاش ـ فيما وي _ ١٨٠ عاما امتنت من الجاهلية الموغلة حتى العصر الأموى (٩٠).

وتتألف مشاهد من التشبيهات الأعرى الممتدة والمؤسمات الفرعية المتصلة بالناقة بـ شأنها شأن الفرس ومطارداته الفروسية بـ وتتأسس على نسل لوحات الصيد الخاصة بالثور الوحشى، والحمار الوحشى، وتستوعب كذلك طيور الصحراء من مثل النمامة، وقطاة الرمل، والصقر، والبنازى، والنسر. ومن بين هذه الطيور تلعب وحداث موضوعية أخرى من القصيلة الكلاسيكية. وبالرغم من هذا، قصمما يلفت النظر بشدة ويدعوالى بوصفها قطاة واضحة. بينما نجد طيور القنص مثل اللقوة والمقاب والصقر (٢٠١١)؛ إنا أن يشار إليها على نحو مباشر أو أن توصف بأوصاف رحبة تشخصها عبر شفافية

الصورة الشعرية (۱۳۷۰، والنعامة ... شأنها شأن طيور القنص وكذلك قطاة الرمل .. تظهر وحسب مرات محدودة لتلعب دور البطل في موضوع يشفرع من قسم الرحلة (۱۳۷۳)، حاملة اسم والظليم» للذكر من هذا النوع، والنعام للنوع بأى الذكر والأنثى، بوصفه اسما جمعيا، مع تنيمات لوفية غنية بإلماحات نعتية ومزيد من التحديدات. والسؤال عن كلمتى وظليم» و ونعام» من حيث أصلهمما اللغوى التاريخي والاشتقاقي الأبعد وكونهما مجرد تسميتين نعتيني سؤال لغوى محض أبهد الشعيقة، يقع خارج دائرة اهتمامنا الحالى المغنى بمسائل الأسلوب والمعنى التناصي (۱۹۵۰).

ومن الخلوقات الأحرى التي سكنت الصحواء وشغلت خيال الشاعر الجاهلي، وحملت معنى بلغ أن يكون أكثر من مجرد معنى عارض في شعره: الظبي، والغزالة، والغراب، والصدى، والهامة، والبوم، وباستثناء البوم، فالحيوانات ثوات الأربع والطيور إما أن يشار إليها إشارة مباشرة صريحة كد الغراب، ، أو أن يشار إليها في إلماح رثالي، كحما نرى في الإنسارة إلى الظبي والغزال، وكللك الحصام (٢٠٠٠)، التي تصطبغ في اللهاية بمسبغة نعوذجية idylics تحيث تتصاحد رثالية النسيب في جنائزية ترنيمة يلتحم بها صوت البوم – الذي يظهر كلك في قسم الرحلة – فيشبعها صوت من أصوات ليل المحراء الخيف ٢٠١٠).

وما يهمنا في هذا الجال، على أية حال، أن الشاعر قد تصور تلك الخلوقات المرجودة بالصحراء ذات المزلة الحزينة، على نحو مختلف في الحقيقة بعض الشئ عن الطريقة التي تصور بها الحيوان بعل الموضوعات المتفرعة من الرحلة والصيد وهدفه. وامتحان النفس من خلال استعارات ممندة خامضة تتعلق بالصراع تقليد نمطى قديم. ولهذا، لم تكن الناقة في التعبير الشعرى مجرد كلمة بقدر ما كان لها من علاقات حميمة تصلها بذات الشاعر، وقد كانت تلك الحميمية من الشراء بمكان بحيث أسبغت على الحيوان معاني متضاربة

وخريبة، في الشكل والطباع؛ فيهي تناقض نفسها في قوتها وشمل عناء الطريق وثقلها وأساها دون خضوع أو انكسار حتى تبلغ غايتها في النهاية، وهي أقوى بيئة وأشد رغبة في البقاء. ولهذا، فهي صورة لخير دليل على حس الشاعر البدوى المرهف بجاه ما تضعله الصحواء بالموجودات. إن ناقة الشاعر البدوى بكل ثرائها النعتي تعبر أكثر ما تعبر عن الكمال الوظيفي.

ولم يكن ثمة تركيب جمالي .. أو بالأحرى لم يكن ثمة قركيب جمالي .. أو بالأحرى لم المطلاحات .. بخصوص ما تعنيه الناقة بالنسبة إلى الشاعر في أقدم نماذج الشعر العربي، لقد كانت كلمة ناقة في مرحلة الكمين التي تتحين الفرصة للظهور والكشف عما لم يعبر عنه من معانيها؛ تلك المعاني التي من شأتها أن تصنف ذلك المدد الذي لا حصر له من النموت غير المترابطة.

هذه الناقة، بما يتولد عنها من تشبيبهات ممتدة تشتمل على الموضوعات الفرعية المنبثقة من داخلها الخاصة بالحمار الوحشي والثور الوحشي، هي الوعاء المحتضن بعمق التشبيهات المتعلقة بالحمار الوحشي كلها، والمبدأ المنظم لقسم الرحلة من القصيدة الجاهلية. ولتفسير تلك العلاقة يمكن أن نقترح النظر إليها من الوجهة البنائية، أي العناية بفهم تطور المحتوى الشعري؛ فبعض العناصر المكونة للشعر قد تكون أقدم من الإطار أو المبدأ المحتوى المنظم. وكما نوهنا سابقا، يمكن أن نعد موضوع الحمار الوحشي موضوعا تسلل إلى بنية القصيدة عندما كان الجزء المتعلق بالرحلة قد اتخذ صورته الأساسية وموضوعه الرئيسي متمثلا في الناقة وأول تشبيهاتها الاستطرادية التي تعكسها لوحة الثور الوحشي. وقد كان على الثور الوحشي أن يتخذ سمات عدة من سمات هذا النوع من التشبيه، حتى يتم له الدخول في إطار الناقة بوصفها موازيا أو بديلا للتشبيه الخاص بالثور،

ولا يتبقى أمامنا سوى أن نقف على الحيوانين اللذين يمدان من النماذج الأصلية في قسم الرحلة من قصيدة المبوى. أحدهما هو الناقة المعروفة لنا بصفاتها الأيقرنية، والأخر هو الثور الوحشى المعروف لنا بسلوكه الطقسى. أو فلفل الناقط اللغض البارز، والمبرز الذي يرتبط بدواتر مغلقة الحدوث يتكرر على نحو محير؛ حيث يشكلان توازيا نمطيا مستقرا، يبنما نجد حيوانات القسم الحاص بالرحلة الأخرى كلها تبدو بوضوح كاف مصطبخة بصبخة هذين النموذجين

ونعبود إلى المسؤال المطروح الآن الذي يدور حبول مدى ما تضفيه تلك الحيوانات بذاتها من عمق إضافي أو صلة رمزية على ما يكتنفها من صور النماذج العليا. ولا تقشصر ملاحظتنا هنا على الصلات الاستعارية المفروضة، أو حتى على المستويات الرمزية التي تربط بين إطار لوحة الثور الوحشيء وإطار لوحة الحمار الوحشي بما تتضمنه من تنوعات غنية ذات مقاصد عرضية ترسم ملامح الحمار الوحشي الموضوعية وحسب، بل تمتد الملاحظة إلى الدلائل الواضحة على أن الحمار الوحشى يختص بسمات رمزية تتميز من السمات الرمزية الخاصة بالثور الوحشي. نخص بالذكر منها مثلا نزعته للعيش في قطعان، على عكس العزلة والتفرد اللذين يتميز بهما الثور الوحشي، وكذلك تعلقه بدورة الفصول أكثر من تعلقه بدورة الليل والنهار الخاصة بالثور الوحشي. ولا سبيل إلى بخاهل سمات قوة الحمار التناسلية التي تتعارض مع العزلة المأساوية والنقاء الخاصين بالثور.

وتخطى طيور الرحلة التي تخلق فوق مساحات شاسعة من المخلاء فيما نظهر فيه من المواضيع الفرعية بتنوعات أقل من حيث نماذجها الموضوعية؛ مثل النماسة في مطارئتها النهائية، وقطاة الرمل التي تنشد النجاة من ملاحقة الطائر المقتنص الرهيب. وقد يكون العائر الجارح بدوره تدويدا على موضوع الصائد الفائل على أية حال؛

وذلك بوصفه يلعب دورا في الموضوعات المتقرعة من موضوع الرحلة، مثل موضوع الثور الوحثي وموضوع الحمار الوحشي، وقد يتتمي إلى إطار سياق منفصل يستقى من المطاردة فوق ظهر الفرس.

وعلى الجانب الآخر من هيكل القصيدة الموضوعي وتكوينها، ثجد الفرس بطل إطار أو نسق أطر يتوازى مع إطار النماقية الموضوعي؛ إذ تتنفرع منه موضوعات تستبدل به.

فاستقصاؤه بدقة وتمجيده كما لو كان وتمثالاه يقترب من المفهوم الشكلى الخاص بالناقة، وشأن إطاره للموضوعي شأن إطارها حون مغايرة؛ من حيث قدرته على تطوير المواضيع الفرعة وإفساح المجال للتشبيهات المتدند، وعلى أية حال، فإن هذه المواضيع المتفرعة والتشبيهات المدولية غالبا ما تكون مستمدة من مشهد الهيد النمطي الخاص بثور الوحش ومدينة له أسلوبيا، هذا بالرغم من أن ما يختص به الوحش ومضيعة الرئيسي الفردي يظل مختلف على نحو واضع من الإطار الموضوعي المتعلق بالناقة. فالفرس يمثل أنموذجا أعلى موضوعيا المتحلق بنما تعمل بمراسيم الهميد الملكى الذي يتسلل إلى حصدود الشاعر الفارس المبدد الملكى الذي يتسلل يكون لموضوع الفرس في القصيدة العربية الكلاسيكية والخوس في أن يزعم أن له صدة نمطية واسخة القدم والأصالة.

ونستطيع هنا أن نزعم إجمالا أن معظم ما في أقدم الشعر العربي القديم ذر طبيعة راسخة الأصالة من النواحي التاريخية والحضارية والأشروبولوجية، بل من الناحية الأسلوبية. ويجعلنا هذا القول نذهب بالسمات الأسلوبية فيما وراء الصفة التاريخية الفعلية الخاصة بالتقليد الشعرى العربي، قائلين بأن كل ما هو غير نمطى في القصيدة خارج عن نمو المبنية ذاتها. بل هو في القالب ذو طبيعة موضوعة أو صياغة مختلفة [بديلة]

وتتاج بخريب شاعر أو شعراء. ويجعلنا هذا نقترب مما يسمى في نعير اكوليردج، Coleridgean الخيال (Coleridgean الخيال والانتخاج الاستفاهى كبير الاحتى وإن كنا لا نولى فنون التأليف الشفاهى كبير اهتمام، فيجب علينا أن تتبع مثل هذا الخيال وأن نقرم بتحديده وحصره). وينتسب جوهر الخيال، الشعرى النمطى في القصيدة إلى عالم يتأسس على الجالات المعرفية القياسية وعلى الرؤى التاريخية والأنثروبولوجية.

والسوال الذي نطرحه المرة تلو المرة عن مسعني خصوصية تعوت الحيوان الأسلوبية في القصيدة العربية الجاهلية، وتعلقها بالقسم الخاص بالرحلة على وجه الخصوص، حتى تظهر حيوانات مختلفة في سياقاتها الشعرية، لا سبيل لأن نلتمس طريقا للإجابة عنه عبر الطبقات الكشيفة وحسب، بل علينا كذلك أن نفهم طبيعة تخور درجة تلك الكثافة التي تتلاقي مع نموذج طبيعة تخور درجة تلك الكثافة التي تتلاقي مع نموذج ملوك مثابه لتلك النعوت.

وشيعا فشيها، ندرك في المقيام الأول أن عدد المصطلحات والنموت والمترادفات وما أشبه ذلك مما يستدعه أى حيوان بداته يرد ذكره في الرحلة، لا يشير إلى المميدة ذلك الحيوان الوظيفية في القصيدة التي تقف على الدرجة نفسها، أو ربما يقوقها أن ذلك الحيوان لا يرد أو يكاد من خلال العلامة الاسمية المباشرة.

من مثل ذلك التكوين النوعي الخاص بمالم الحيوان في القصيدة العربية الجاهلية، فالناقة والقرس والثور الوحدشي، بـل الحمار الوحشي كنائك مـ على نحو مقتع ـ والنمامة على نحو أقل عنفا، يظهر أن لها وجودا شعريا تمطيا متماسكا في رمزيته، إلى حد كونها لا تتزع بالرغم من إظهارها في أغنى تنوع من الإلماحات في النص الشعرى، وعلى أية حال، ففي حالة ظهرور بأجيونان أخرى، بما في ذلك الطيور من ظهرور إضاريا مرضوعية تستمد تأثيرها من مدى القدرة على إعادتها موضوعية تستمد تأثيرها من مدى القدرة على إعادتها

إلى الخيال الأصلى أو العسورة الرحمية الخاص: بالموضوع الأساسى كالناقة أو الفرس أو الغور الوحثى أو الحمار الوحشى أو السعاصة، أو أن تكون _ في أغلب الأمر _ وصفا لمناصر خائية تتصل بالمناظر الطبيعية، وتكون مجرد استعارة عندما تكون تلك المشاهد الطبيعية ذاتها استعارات كاملة، كمما في حالة حيوان مثل المزال (٢٩٧٠) عيث تظهر في تشبيهات موازية واستعارات في سياقات نسبية غنائية مهيمنة.

وخلافا لهذا .. كما أشرنا من قبل .. فإن الحيوانات التي كانت غير معروفة في القصيدة العربية غالبا باصطلاحاتها الإشارية، هي الحيوانات ذاتها التي محمل موضوعاتها وأطرها أغلب السمات النمطية والقديمة تقريبا. ونتاج هذا حقا إمكان وجود تناسق دلالي بارز بين المسجم الشحري .. بوصف يؤسس نظاما من الاصطلاحات ـ واختلاق ما يشبه التسلسل التاريخي السابق على القصيدة. هذا مع احتمال تطابق العناصر الموضوعية أو الموتيفات وفقا لقربها من النموذج الأصلى الذي يتعين معجميا، ووفقا لعمقها الرمزي وتكافئها. ويمكننا، بإيجاز، أن تجنى فهما حقيقيا للشعر العربي الجاهلي وفق قدرتنا على تقييم الجانب الكمي المتمثل في الوفرة أو الغزارة المجمية لما قد قيل، والتحليل الكمي للأشياء التي تم حذفها، والغموض الشعرى الأسطوري الناجم عن عدم وجود اصطلاح، مثلما مجد في حالة «الثور الوحشي، خاصة.

وإذا كنان الجمعل الذكر - حتى الآن - يبدؤ في القصيدة العربية الجاهلية وقد راغ من مناقشاتنا اللغوية المعرزة المتملقة بموضوع الناقة وما يلحق بها من حيوانات والرحيل، فإن ذلك قد حدث تماما لأن الجمعل لا يتصل بالرحيل، وإنما يتصل أساسا بالقسم الخاص بالنسيب من القصيدة، أو يتصل - على نحو أدق - يتطور ذلك القسم إلى وظعن، محبوبة الشاعر وسط أقاربها وقبيلتها، متخدرة في هودجها الذي يحمله

دائما الجمل، تلك المجبوبة التي تدعى في ملا الموقف ظمينة هي ــ منيع الحنان كله ــ وأحيانا هي من الأوانس ــ في غنائية النسيب، والتعبير الشعرى الذي تولده صورة لوداع أبدى في الشعر العربي الكلاسيكي.

أما في حالة الفرس، فإن الذكر والأثنى كليهما يتساوى في أن يتخذ معلية الفارس البدوى، ومن ثم فلا صلة لتميز جنسهما دلاليا بمعرفة الموضوع، وفي حالة إلجمل يصح المكس؛ فظهور الناقة في حد ذاته يصد دليلا على وجود الشاعر نفسه، كما يشير إلى الموضوع البنائي الحساص بالرحلة، وينطبق هذا _ بالمثل _ على ظهور الجمل الذكر الذي يدل على المسافة المحسوسة، وإن كان يدل كالمك على الوجدود الرئائي الكامن المخاص بمجوبة الشاعر.

ولا يجب أن نأحد هامل استقطاب الجنسين بين الشاعر ومطيت أخداً هينا، بالرغم من أنه ظاهر في الافتراض النفسي على نحو لا يستلفت الانتباه، فالتقابل بين الشاعر بوصف بطلا وناقت حاملة همومه وهمت^(۱۹۸)، له في النهاية مغزاه الذي يتضع أكثر فأكثر، بفضل التفسيرات المغنائية الخاصة بالمتقدات القديمة لشمراء الصحراء في الفترة الأموية؛ حيث تؤخذ الناقة بوصفها صورة «أنيما» روح الشاعر^(۱۹).

وثمة أسباب بسيطة وسقنصة – من وراء هذا الاستقطاب والتضاد الجنسى والنفسى والاستمارى والدلالي – تتماق بالاستخدام الأمثل للجمل من قبل الضارب البدوى الجوال في الصحراء المريبة، بجمل الضخم القوى مناسبا لحمل هوادج ثقيلة بلاتها حتى من قبل أن يستقلها الناس للراحة، هذا من ناحية، ينما تبدو الناقة أخف، وأكثر قدرة على التحمل ودر ينما تبدو الناقة أخف، وأكثر قدرة على التحمل ودر يحيا على درّها في بيئة صعبة قاسية تفرض نعط حياة إنسانية خثنة.

ولا مجد سوى شيخ طاعن ضعيف في محفة يحملها الجمل . تلك هي الظروف التي أحاطت باحتضار آخر محارب من محاربي العرب الجاهليين. وعلى أية حال، فإنه بما يدفع إلى الرثاء، والسخرية أن كان هذا مصير شاعر من أعظم شعراء الرثاء مما لفت انتباه التقليليين وكتاب السيرة الذاتية؛ فقد كتب لدريد بن الصمة .. وفقا للأساطير .. النجاح فيما يقرب من مالة غارة قبلية. : وقد شهد انتصار الدين الجديد وقد تقدم به العمر .. غير أنه لم يدخل فيه. وقد لقى مصرعه على يد شاب من غلاة المتطرفين. وبالرغم من ذلك، فقد قبل إنه قد مات كللك موتا ذا مغزى رمزى مهم. فالمقاتل القديم في أعقاب هزيمته بطريقة أو بأكثر يعترضه شاب شجاع يوقف نشاطه ويحده، ومن ثم نراه محمولا فوق جمل، مما يعد أول إشارة فنية لسقوط البطل. ويتخيل الشاب المطارد بالضرورة أنه قد اعترض طريق امرأة في سبيلها إلى القرار، وحين يجد في الهودج بدلا منها شيخا هرما يملن أنه سوف يقتله. لكن سيفه يخطعه، فيمنحه الشيخ سيفه ليتم مهمته. ويكشف له كذلك عن اسمه، الذي لم يكن معروفًا حتى تلك اللحظة، وعن أعظم أعماله الباسلة، ومآثره لدى قبيلة الشاب المحارب ـ الذى لم يعد يذكر. وهكذاء عجد أن موت المحارب القديم موت بطولي لا طائل من ورائه وإن كان في الوقت نفسه ذا دلالة داخل إطار التحول الذي أصاب قيم الجماعة العربية. إن موت البطل في هودج يحمله جمل ذكر جزء من لغة دلالة هذا المشهد الذي يتبطن الإلماح البطولي، يتميز بطابع رثائي، ويشبه هذا السياق الموضوعي والبنائي الذي يتتمي إليه الجمل الذكر في القصيدة(١٠٠٠).

ويغض النظر عن العامل المصير الخاص بالتقابل الجنسى الذى ربما يظهر بوضوح أكثر فى حالات . الاثفاق غير المهود لررودها، ناهيك بالطبع عن المهمة البنائية الأساسية التعلقة بصلة الفحل بالنسيب والناقة بالرحيل، فهناك فروق أخرى ... منها ما يحظى باهتمامنا

في هذا المقال؛ أعنى نسق التسميات الاصطلاحية ـ تتمثل في أن الجمل الذكر في القصيدة العربية الجاهلية يشار إليه بإشارته الأولية «الجمل؛ ؛ إذ لا تنطبق عليه سمات الإشارة النعتبة وشبه المرادفات التي أحاطت بالناقة في إطار موضوعها الشمرى، ونعاود القول إن شأنه شأن الحيوانات الأخرى التي تلعب أدوارا لها أهمية متنوعة في القصيدة، حيث تواجهنا مشكلة الدلالة الشعرية، نلاحظ _ على الأقل في الاستجابة الجزئية _ أن الجمل الذكر نفسه في مشهد الظعن النسيبي نادرا ما يكون موضع اهتمام رئيسي أعمق من قبل الشاعر، بل ما يحمله الجمل هو جل اهتمامه. ولا يعد الجمل بحال وأنيماء "أحد ولا الأنيما البديلة للشاعر. ولا يعد كذلك استعارة للمعاناة والتحمل والغاية التي يتطلع إليها. إنه لا يخضع لتجارب حاسمة واختبارات لمعدن القلب ، و إنما نجده يحمل أطيافا تغوص وتنزو في السراب. وهكذا نراه وسيلة أو موضوعا، ومن ثم فقد اكتسب بيساطة و على نحو مباشر استخدامات وخصائص عامة بدت كما أو كانت من المسلم بها. وإن كان للجمل الذكر في المعجم الشعرى العربي ـ بالرغم من هذا ـ ظلال غنائية غنية، فلهذا أكثر من سبب؛ فقد يرد جزئيا .. تماما .. للبساطة التصورية المحكمة التي تتعلق بلفظه المباشر(١٠١)، وقد يرد كذلك _ على نحو أكثر تعقيدا _ إلى وقوعه في سياقات شعربة مشبعة بالعاطفة الغنائية كما في النسيب.

وهكذاء ثبد شاعرا جاهليا مبكرا مثل عبيد بن الأجرس يبدأ قصيدته بالفلعن، ملونا على هذا النحو موضوع رحيل أغبوية بالمزيد من العبينة النتائية التي تتصل في خيسا لها من صلة أبعد بالحنين والكآبة السوداوية. إن كل حساسية تتسق مع هذا اللون، تختزن في مثل تلك الافتتاحية صبغة إضافية من صبغات موتيف الأسل الخاص بالأطلال المهجورة. يقول:

لمن جمال قبيل الصبح مزمومة ميممات بلادا غير معلومة (١٠٢)

وفى افتتاحية قصيدة أخرى تنتمى إلى أواخر المصر الجاهر الماسر الجاهلي، نرى قيساً بن الخطيم يذكر الجمل مباشرة المؤ تلو المرازة حيث يصرح تماما بالسياق النسيبي الغنائي الرحب، ويصرح مرة أخرى على نحو خاص بموضوع التوقف والتساؤل الذى يحتفظ بالغنائية الشمرية في أسلوب يكاد يتخلى عن الصراحة المباشرة، يقول:

رد الخليط الجـمـال فـانصــرفـوا مــاذا عليــهم لو أنهم وقـــفــوا

لو وقسفسوا مساعسة نسسائلهم ريث يضمى جسماله السلف(١٠٣)

وبالاقتراب من نهاية التقليد الشعرى الجاهلي الشكلي المتاح .. فيما يخص الموتيفات والأسلوب .. لم تعق تلك الشكلية على أية حال سيرة التركيز والتمحيص التدريجي الخاص بالمسائل الشمرية العامة. ومن الشعراء الذين مثلوا هذه الفترة قيس بن الخطيم الذي ينتمي والمرحلة من الصيغة الشعرية أقدم من مرحلة زهير بن أبي سلمي الشعرية؛ إذ يكبره قيس بن الخطيم بحوالي نصف القرن. ولايزال شعر زهير أكثر ميلا إلى النزعة القصصية وأكثر انساعا في الوصف، وفي النهاية أكثر شرحا للجزء المتملق بارتخال القبيلة المقيمة وبحنين الشاعر المتأملء وبأصل موضوع تأخر الارتخال وعلاقبة هذا التأخر بإقبال الإبل على مرعاها في قيظ الظهيرة. ودون هاه الإشارة السياقية إلى حديث زهير عن الجمل والعشب وتأخير الارتخال، فإن لغة زهير عن الإبل بعيدة كل البعد عن الصبغة الغنائية التي انسم بها مطلم القصيدة، بحيث بدت أكثر إيجازا بالمقارنة لما تجده لدى قيس بن الخطيم، خاصة حين يتجنب زهير مياها أكثر عمقا في النسيب الغنائي الذي يشتمل عليه التساؤل الآتي:

بان الخليط ولم يأووا لمن تركسوا وزودوك اشتيساقسا أية سلكوا

رد القيبان جمال الحي فاحتملوا إلى الظهسيسرة أمسر بينهم لبك

ضحوا قليلا قفا كثبان أسمة ومنهم بالقسوميات معترك(١٠٤)

إن جمال ذلك المعنى الخاص بموضوع الظمن يكمن فى التصويرية المتمثلة فى الإمساك بمكان وزمان غائبين؛ حيث تذوب الإبل فى الصورة كلية.

سواء أورد ذكر الجمل مباشرة أو أشير إليه تشكيليا ووظيفيا بوصفه حامل هوادج الحبوبة(١٠٠٥)، فالفضاء وانفراد الفكرة التي اختص بها الشاعر في قصيدته الجمل الذكر محدودان للغاية. لكنه من النادر أن تجد في إطار الظعن حشدا رئيسيا لموتيف الجمل الذكر أو وصفا تفصيليا لهذا الحيوان، وحتى إن وجد مثل هذا الوصف فإن نغمته الأسلوبية، والحيل الشعرية الخاصة يه، تتم في غالب الأمر في القصيدة دونما كبير اختلاف عن طريق وسائل مبنية أسلوبيا تصف هذه الحيوانات وصفا مرثيا، وتتسم في التقليد الشعرى بشخصيتها الأسلوسة الخاصة. ولتلك الشخصية بدين استيعابنا الجمل الذكر من أجل جعله قابلا حقا لأن يوصف ويصور تصويرا شعريا بصريا. وكما قد أشرنا سابقاء فإن تلك الحيوانات في القصيدة، من مثل الناقة والفرس والشور الوحشي والحمار الوحشي وربما النعامة، وأي حيبوان آخم عما يشفق معها أسلوبها _ وليس الجمل وحسب ـ سوف يكون له نصيب من هذا النموذج من حيث الشكل والمعنى.

لقد اتضع هذا بإسهاب في واحد من أطول مشاهد الطمن _ إن لم يكن أطولها _ في الشعر العربي القديم، في قصيدة لحميد بن ثور الهلالي الذي امتدت حياته وضعره من السنوات الأخيرة قبل الإسلام إلى خلافة الخليفة الرشيد عثمان (١٤٤٦، ٢٥١٦م)، بل ثمة دلائل أخرى من يبنها دلائل نصية تصل به إلى بواكر المصر الأموى(١٠٠٠، ويشمال هذا الظمن جزعاً أكبر من القصيدة التي بدرها تلفت النظر بطولها البالغ الذي

يلغ ١١٩ بيتا (١٠٧). ويمدنا المشهد الافتتاحي لقطمان القبيلة في مرعاها الفصلي باللوحة الخلفية الموضوعية الخاصة بالظمن في القبصيدة، كنما يمدنا بتطور موضوعها الداخلي مشيرا إلى تلك الفتاة المصونة عريقة الأصل، وذلك في الأبيات (٢٤١٥)، ثم يعود في الأبيات الثلاثة الأخيرة (أي ١٥٤،٥) إلى موضوع الجمل؛ فيشغل قسم الظمن في مجموعة ٥٧ بيتا، منها ما لا يقل عن ٣٠ بيتا تختص في المقام الأول بوصف الجمل، وهذه الحقيقة تصور .. بالرغم من الصور المرئية غير الملائمة غير المألوفة .. ما كان يرد داخل مخزون الموضوعات في الشعر العربي الكلاسيكي، وتكامل تلك الموضوعات الشكلي داخل القصيدة. وفي ظعن حميد الذي نوليه اهتمامنا، نرى عذارى القبيلة في موقف من اثنين: إما أن يكن وصيفات مبجلات في انتظار المجبوبة، أو أن يمسكن برسن الإبل حاملتها تهيؤاً للرحيل. (البيت ١٧)(١٠٨). إن أفضل فحول الإبل تعد خصيصا للمحبوبة بطلة ظعن هذا النسيب. والمشهد الخاص بالإعداد للرحيل يتشكل من وصف هذا الفحل المهيب (الأبيات ١٨ وما يعدها). وبالرغم من كونه قحلا، فإن ما يكتسب في الحقيقة - في حدود وصفه الرحب وتسيج معجمه، وحس أسلوبه، ومن ثم حضوره الشعرى وتأثيره _ لا يعادله في القيسمة غير واحد من أروع الحيدوانات وأبرزها في التقليد الشعرى العربي الكلاسيكي؛ أعنى فرس امرئ القيس الذي شهدت الملقة (١٠٩١ رمزيته. وفي نغمة تيدو أقرب إلى السذاجة يبين حميد عن قصده مصورا فحل إبله بقوله:

تباهى عليه الصائصات وشاكلت به الغيل حتى هم أن يتحمحمة(١١٠٠

مثل ذلك الجمل الذكر يستمد خصائصه الرمزية من مغزون يتمى لرمزية الجواد الأصيل. وهكمنا نجد الثريا .. يينما يقف الفحل محوطا بالمذارى المنشغلات بتسريجه ... قد منت على نجد بمزئة من السحب البيضاء المتصلة

حتى غطتها بكساء من العشب الأخضر النابت (۱۱۱۰). ومثل تلك الملامات الثابتة التى تميز أسلوب حميد فى وصفه فحل الإبل، تتتمى إلى ميدان أسلوبى عام يتصل بتصور الفارس البدوى جواده ترتد فى أصولها على الأقل ـــ لومن امرئ القيس.

وما ينبغي أن نؤكده الآن، وعلى عكس ما يحدث في التنويمات المختلفة الخاصة بالظعن، حيث لا يكون للفحل حضور حقيقي خارج وظيفته المباشرة، أنا لا نفلح في العثور على كلمة جمل في ظعن حميد الممتد بطول القصيدة الذي يعد الجمل بطله الحقيقي. تماما كما في قصائد الطرديات التي تدور على موضوع الصيد والخيل أو في أية موضوعات أخرى، حيث يكون البطل فيها والشخصية الحورية الحيوان الذي يعبر عنه على نحو نعتى وحسب، كما قد قدمنا أولا (في البيت ١٨)؛ إذ نراه يقدم من خلال تعبير «المودون» وتعنى المنسوج أو المجدول أو المدمج المتضام والبدين. ثم نصادفه وقد أشير إليه مرة أخرى (في البيت ١٩) بوصفه االصلخدة، أي ذا الرأس الضخم. ثم نلقاه مرة ثالثة (في البيت ٢٢) بوصفه وضباره. وهي كلمة لم يسجل المجم العربي القديم معناهاء لكنها ذات ملامح دلالية شاملة تستقى من وثاب كوثوب الأسد أو النجواد الواثب، وله في النهاية جمجمة قوية و بنيان ضخم . ويحظى هذا الحضور الخاص بالحيوان بقوة، كما يشار إليه بإسهاب وتجسيم في المعنى الذي يشير إلى الفحل من الإبل بوصفه ذا حضور ملموس مستقل بداته.

إن نعوت الحبوان الكثيرة في القصيدة العربية الكلاسيكية ليست من البساطة بمكان، ولايسلم بها، ولا يقصد بها التفصيل في الموضوعات والتطويل بالمتى التقنى، بل هي مفهومات منتقاة على نحو مثالى تلتحم داخليا في وجود دلالى حميم يعول أجزاؤه الواحد فيها كل الآخر. وأحيانا تكون كومضات تنويزية يقصد بها في النهاية صورة مثالية؛ يستشرف فيها النمط من وراء

الفرد، والنموذج الأصلى من وراء النمط، والرمز من وراء النموذج الأصلى، أو من وراتها كلها.

وحتى نجد سمات أخرى وتنوعات جديدة لوصل فحل الإبل الراهن، علينا أن ننظر أبعد زمانيا خارج حدود زمن البدوية الجاهلية الكلاسيكية الخالصة. أن نجد تلك السمات لدى ذى الرمة يشبه محقيق توقع نقدى مسبق. لأن هذا الشاعر الأموى قد ظل وفيا لبدويته. وهذا الوفاء مسألة إرادة ودراسة واختيار إيديولوجي حر اصطفاه لنفسه أسلوب حياة وفكر. وبذلك العمد وبهيئة البدوي العفوي الذي لم يعد من المكن أن تنعشه بسلاجة الشخصية ولا هو بالملزم، كان ذو الرمة أقل من أن يعد بقيايا الكلاسيكية وأبعد من أن يكون صائع أسطورته الخاصة ومن ثم نعده إحياثيا كالاسيكيا جديداً. لقد كان مدركا ما هو بصدده. وهذا يعنى أنه كان يدرك الكثير حقا. ويمكن أن نقول إنه في معالجته الظعن، ومعرفته بإمكان اتخاذ الفحل موتيفاء كان مدركا شريعة القصيد الجاهلي ومدى قدرته على مجاوزها، حتى شعائره فيمكن أن تكون مخبوءة مخت مجاوزاته. بينما يمكن شرح عجاوزاته بوصفها إمكانات مناظرة ... لم تتحقق من قبل .. للناموس نفسه. كأنما كان يعرف .. في داخل هذا التدقيق البالغ بالمنى القديم .. ماذا كان يصلح له. وهكذا أدرك في إطار الحساسية الأسلوبية الخاصة بقصيدة الشعر القديمة _ أن الموتيف الذي يذكر مرة كان قادرا على أن يشحذ الآليات الأسلوبية التي تفضى في النهاية إلى تطوره تطورا بميدا على نحو استطرادي. ونتيجة لهذاء فلو وردت داخل الظعن الإشارة المتوقعة إلى الحيوان حامل هودج الحبوبة. أو حتى لو أشير إلى الهسوادج وحسب، فيإن فسحل الإبل يذكسر في هذا الموضوع _ كذلك على نحو ضمني _ بوصفه جزءا من الصورة التركيبية الأكبر _ وباستطراد موضوعي وبأسلوب وصفى. إن امتلاك ذى الرمة ناصية الناموس القديم دافعه لفهم جدارة الفحل بأن يحظى بتطور موضوعي، أو حتى

بأقل قدر من التمثيل الوصفى دون أن ينص عليه مباشرة باسم اجمعل (١١٦٠، بل يعبر عنه من خلال الخصائص والنموت التصويرية.

وعلاوة على ما سبق، فقد انتقى حميد بن ثور الهلالي أوصاف جمله وفق طراز أسلوب ينتمي إلى رمزية الفرس المقاتل، بينما يؤثر ذو الرمة _ كما لاحظنا في القصيدة الخامسة من ديوانه ـ على حيوانه النموذجي صورة أقرب إلى متناول البد فيستبدل به الناقة، وهو يستمد مفتاح هذه المبيغة .. على الأرجع .. من الشاعر المخضرم كعب بن زهير^(١١٣). ويبدأ ذو الرمة ظعنه بإشارة نعتية لُفحل الإبل يحمل محبوبته(١١٤). ولكنه _ على غير المعتاد في النموذج الصيغي الذي لا يتوقف كثيرا عند موتيف الجمل .. يعود إلى وصفه مطورا الإشارة إليه في خمسة أبيات يصفه فيها وصفا كلاسيكيا بالدرجة الأولى. وهذا الوصف لا يليق إلا ببطل بدوى يصف ناقته لاجمله. إن شجن الرحيل البلاغي ينفص غنائية النسيب، وهنا لامقر من أن يندمج الجمل وجزء الظمن الدماجا يكمل الفكرة، دون تغيير جوهري في النغمة أو المزاج،

وفي هذا المقام، خيد تصور حصيد جمله ... الذي أسقط عليه ظلالا من فرسه .. قد خطيم داخل النسيب الذي يجرى في باطنه تيار غزل حسى للمزاج الغنائي، وتكيف معه بيسر كبير. وعلاوة على ذلك، فقية شعور بالإعمال المكانيكي الذي أملي على ذي الرمة استجابته للصيغة التي استخدمها للإشارة إلى الجمل، من خلال اصطناعه الصيغة النعت وعلى كل مواره، ومنا يعقب خناص قد يشرده المرء في الإعجاب بما تصدى له فو المرء من أمر جلل (۱۱۵)، وما كان تصدي هذا إلا عن فهم لناموس القصيد البدوى الكلاسيكي. حتى ليبدو فو الرمة على المستوى المرضوى والبنائي .. غير تقليدى في وصفه النعتي الجعل الذكر لا في الظمن بل الأجزاء في وصفه النعتي الجعل الذكر لا في الظمن بل الأجزاء في وصفه النعتي الجعل الذكر لا في الظمن بل الأجزاء

الخاصة بالرحلة في ثلاث من قصائده: منها القصيدة الأولى في الأبيات من البيت ١١٤٤ حتى البيت الـ١١٧ والأولى في الأبيات من ٣٦: ٣٦ وكذلك ١١٧٠. و١١٧٠ وكذلك ٢٤٠٠ وكذلك و١١٧٠. و١١٧٠ وحداداً المناسمة المنابعة الخاصة على أبة حال في مكن أن ندعى أن صفات المذكر ومنطقه في البيت ٢٦: و وأعيس في البيت ٢٤ ليست سوى المنارات لا تميز داخلها في النوع. وكلمة مثل وبميرة في البيت ٢٤ ليست سوى في الأبيات التالية من القصيدة أي بلعا من البيت ٣٥ وما يليه من أبيات أن الشاعر بالرغم من هلا يركب وما يليه من أبيات أن الشاعر بالرغم من هلا يركب وما يليه من أبيات أن الشاعر بالرغم من هلا يركب وناقة، يصفها بصيغة النت وعلى كل نضوة ع.

إن حضور الجمل الذكر بميغة النعث ومقحم (أى الجمل الذكر فو السنوات الست التي نبتت سنه) في المصيدة الأولى، كللك يمكن تفسيره تماما دون أن نفهم ذلك يوصفه خرقا مضاجعًا لبنية القصيدة الكلاسيكية المرضوعية. وليس اوجود هذا المقحم في الرحيل من وظيفة سوى التشبيه ذى الصبغة التصويهة المالية، والقصود أن يثير صورة بهرية لذكر نمام ضخم بأجدة سوداء كثيفة تتنلى على جبيه، مقارنا إياه في 111 أول بامرأة حشية من الزنج تتنلى أقراطها (البيت 111). ثم تتسع العدسة وتتحول إلى الجمل الذكر (البيت 111). يقول:

أو مقحم أضعف الإبطان حادجه بالأمس فاستأخر العدلان والفَتَب

وتمسد المسورة في ثلاثة أبيات أخرى، وتتطور في تشبيه دائرى تماما مثل التشبيهات الكلاسيكية الممتدة الخاصة بالجمل الذكر الذي يبدو فيها وقد انبشقت كتلته من ظمن النسيب دون اقتراف أي تشويه في خصائصه. لقد انتزعه الشاعر، يسم، من سياقه الشكلي الحى الخاص بالظمن، ونقله إلى سياق مجازى جديد لم

يعد اتصاله بالحركة بل بالصورة. وبالإضافة لهذا، فاللغة التي اختارها الشاعر ليعبر بها عن موضع إعجابه، برغم خشوتها، تتجه إلى ذكر نعام يصفه بصيغة الثعت وهجتم الألبيت ١١٣٧). من المفترض أن هذه اللغة تنبه المستمع للمشابهة التي يتسع لها الاستطراد لتشبيه الجمار ١١٩٨، وهو تشبيه وظيفته أن يقترب الترايا خفيا من صورة ظلية لجمل مثقل ثقل الظليم، ومن ثم فلا يقصد التشبيه لذاته، وإنما يعد نوعا من التصوير الجازى.

ومن ملامع التجريب الأكثر لفتا للانتباه غيال ذى الرمة الكلاسيكى الجديد، وعجزه الظاهرى عن مقاومة رغبته في أن يسبر أغوار المدى الذى استغرقه الموضوع والموتيف الكلاسيكى وعدوله عنه دون أن يهمل الشرعية الكلاسيكية القديمة. وهذا ما نلمسه في قصيدته السابعة التي تشتمل على ٥٣ يبتا منها ٣١ يبتا تخص الرحلة؛ ١٧ يبتا تخص الرحلة؛ ٣٠ يبتا لالا يعظى الظمن منها سوى بإشارة باهتة بالغة الاختصار كما في (البيت ١٤٤). وبالقطم، يقع موتيف هذه القصيدة ـ الذى يستغرق ١١ بيتا من (البيت ٣١) . وبالقطم، يقع موتيف ٢٦) . وبالقطم ويقي الوبية ٢٠ يلى الحاجة إلى وجود موضوع فرعى يخص حيوانا بذاته، بوصفه تشبيها مباشرا لراحلة الشاعر التي هى .. في الحال الراهنة دالماور، و بلا جدال أو لبس وناقه.

وتصور الرحلة (الأيبات ٣٠: ٢٧) في بداية الأمر في سلسلة من اللوحات الوصفية المرسومة تشكيليا لمنظر الصحراء الطبيعي؛ حيث يمتطى الشاعر هذه النضوة التي دأب على ركوبها من قبل المرة تلو المرة. وبالمرغم من مطواعية تلك الخلفية وموضوعيتها أو حيادها، فهي تمثل إدراكا شخصيا وخبرة ذاتية تنتمي إلى صاحبها وحسب، ومن غير المباح أن يلجها أحدا، ومن يقمل يروع ويلقى الهول والويلات، وعلى هذا الستار الخلفي، وفي مقابله، يتحرك الموضوع الحقيقي موضوع المواره.

وينما يظل الطغابس الجناء مروعين مضروبين بغزعها، يلج الشاعر قلب الصحراء ويمرق مخترقا إياها على سرج نضوة تذهب به أينما يشاء (البيت ٣١) ، قوية منتصبة، حرة عريقة الأصل، مواكبة لراكبها، تلقى بأجرام نفسها على الأهوال (البيت ٣٢) ضخمة البنيان برخم ذلك أن تأكلت أسنمتها لأو تواضعت قراديدها برغم ذلك أن تأكلت أسنمتها لأو تواضعت قراديدها ويزينها انضمام حوالها وانخطاف أحشائها (البيت ٣٣). وهي في عدوها تهتز وتبختر وتنسل وتنمهل (البيت ٣٣). ريضل سواها من النوق الكريمة طريقه وبتفرق، تنسلب متخطية إياهم دون أن تتحير (البيت ٣٥).

تلك ناقة النساعر، وكى يزيد وصفها بما يليق بمقامها، يعمد إلى تلك التشبيهات الممتدة المألوفة في الرحيل التي عهدناها كثيرا في القصائد الجاهلية وعهدناها أكشر في قصائد ذي الرمة نفسه، وهي تشبيهات ذات اكتمال شكلي ذي انبثاقات وتفريعات موضوعة مستقلة.

الجمل الذكر، من ثم، موضوع التشبيه الرئيسي، ويصرح به بقوة وجلاء. لكنه يدين بوضوحه النمي في المقام الأول لموقعه من القصيمة الذي يمثل خروجا صارخا على ناموسها يقول:

كماًنى إذا انجمابت عن الركب ليلة على مقرم شاقى السديسين ضارب

خسدب حنا من ظهسره بعسد بدنه على قصب منضم الشميلة شازب

مسراس الأوابى عن نفسوس عسزيزه وإلف المتالى [في] وقلوب السلائب

وأن لم يزل يستمسمع العام حوله ندى صوت مقروع عن العلف عاذب

وفى الشول أنباع مقاحيم برَّحت [به] واستحان المبرقات الكواذب

يذب القسمايا عن شراة كأنها جماوض

إذا مـا دعـاها أوزغت بكراتهـا كـايزًاغ آثار المدى في التــرائب

عمارة جزء آل حتى كأنما يلقن بجادى ظهرور المراقب

فسيُلُوين بالأذناب خسوف وطاعمة لأشمم سطًار إلى كمل راكب

إذا استوجست آذانها استأنست لها أناسي ملحسود لهسا في الحسواجب

فـذاك الذى شبـهت بالخـرق ناقـشى إذا قلصت بين الفلا والمشارب (١٢٠٠)

إن الجزء الخاص بالرحاة، شأته شأن ما في متناولنا من سياق القصيدة، ينتهي بنبرة أكثر غنائية، هذا بالإضافة إلى وجود موضوع فرعى ثان غير بارز شكليا، أهنى موضوع العمامة التي يلتمع بيضها المدفون في الرمال النماع تجوم الثريا.

بالإضافة إلى الابتكار أو الجداء، ثمة نقطتان مهمتان تتضمحان بخصوص الإزاحة الموضوعية في قصيدة ذك الرمة السابقة. ونبدأ بأنه بما يؤكد فكرتنا المكتسبة تدريجيا، أنه عندما يشار إلى الجمل إشارة نمتية وحسب دون أن تجد الكلمة طريقها إلى النص على الإطلاق، فهذا يعنى وجود حال أسلوبي مازم على نحو قال، لأن ذا الرمة في هذا الموضع يفسح إلى الجمل مكانا داخل تشبيه ممتد من تشبيهات الرحيل جاعلا إيا، بظل موضوع فرعى مقحم وملزم بائليا، وليس مجرد موضوع للتشبيه وحسب. ويذكرنا هذا بما يجب أن نعرفه كذلك؛ أعنى

أبه فى ناموس الموضوعات الكلاسيكية لا يجب أن يصور بطل أى موضوع فرعى غير تصوير نعتى(١٣١) .

وبالرغم من ذلك، فوظيفة تشبيه البحمل الشكلية يوصفه موضوعا فرعا من موضوعات الرحيل في قصيدة ذى الرمة على خلاف أشد الملاحظات الجوهرية، أعنى أله حائل قانون المرضوعات الشمية ومعجمها وأساليها وناموسيئا له لا يجب أن يكون في هذا الموضع موضوح خاص بالجمل المذكر، والمدرس الشكلي الشاني المذى تتقاة من ذى الرمة أنه مادام الجمل المذكر قد تصلل إلى ورحيل؛ القصيدة بوصفه موضوعا فرعيا، فالحديث عن حسيوان يتم على التحدو الذى يتم به الحديث عن حسيوان ينحو تحو هذا الحيوان في سلوكه ومجازه الأخلاقي ينحو تحتى لوظل موضوع تشبيه المحيوان الأول بالمعنوى، حتى لوظل موضوع تشبيه المحيوان الأول المتملق بموضوع الرحيل الرئيسي وبطله، أضي والناقة، والتضوى، حتى لوظل موضوع تشبيه المحيوان الأول المتملق بموضوع الرحيل الرئيسي وبطله، أضي والناقة، والتشابهات في الدور الذى يلعه من حيث الشكل المرئي والمصورة أو الحجم إما أن تكون ثانوية أو بلا أهمية.

ومن حسوانات الرحيل المهيسنة في الموضوعات المرعية من القصيدة المرتبة الكلاسيكية الحمار الوحثى المنفرد الذي يشبه به ذو الرمة فحل إبله في خصائصه ومعجمه. ويبدو الجمل مثل الحمار الوحثى في وظيفته الحيوية الهيولوجية وفظافة طباعه متحمساً للمدوء أعجف، لامن الرحلة ولامن الأحمال ولكن من الإنهاك برعاية قطيسه. ويقع هذا كله في إطار الرعي الفصلي برعاية قطيسه. ويقع هذا كله في إطار الرعي الفصلي الموسمي بدنا بالبخاف وندرة الطعام (البيت ٣٧) حتى سقوط الأمطار النزرة (البيت ٤١). وينتهي بمشهد يبلو في كما لو كان يرعى رعن الجيل (أفف) (البيت ٥٤)، في كما لو كان يرعى رعن الجيل (أفف) (البيت ٥٤)، يرغم أنه يأتي عادة في موضع مشيرا بطرف خفى إلى موضوع صيد الحمار الوحثى الذي يختم به الموضوع مدد الحمار الوحثى الذي يختم به الموضوع

الوحشى المثال الأوحد من بين حيوانات الصحراء العربية المحيدات الوقود الم الانفراد في عزلته الحيلة. وما كان يمكنه أن يستقى من خصائص جواد ذكر مثلما فعل حميد بن ثور الهالالي في ظعنه المستد؛ لأنه بالإضافة إلى كونه غريبا عن الرحيل من الوجهة الدلالية، فالفرس يتشمى إلى مجال الموضوعات الأولية بوصفه تذاد هالناقة، لا بوصفه تثبيها ثانويا مسائدا لها.

وهكذا، بتضييقنا الدائرة الشكلية على مثال نعمى من الفترة الأموية الراعية بذائها وعيدا متزايدا، لا نؤكد ملاحظتنا الأولى فيما يبدو مجرد بعد لفوى واحد من مسميات الحدوان وحسب، بل يتبين لنا كذلك كثافة نسيج الخيال الشمرى العربي الكلاسيكي وأسلوبه، وكيف ينبغي برغم هذا كله .. أن تظل تلك الكثافة تماما.

وبالإضافة إلى هذا، فإن جعل الجعل الذكر يلعب دور الحمار الوحشى لم يكن فى ذاته اختيارا اختاره ذو الرمة، ولكنه لبجأ إليه بدافع نشأ عن وعيه بما يمليه عليه شكل القصيدة، وما كان ينبغى عليه أن يفعله مادام قد اختار اختياره الحر الجديد مزحزحا الجمل الفحل من الظعن إلى الرحيل؛ حيث صار المشبه الرئيسي بالناقة. على الحمار الوحشى، كما تنصب على الجمل على على الحمار الوحشى، كما تنصب على الجمل على نحو متبادل. ومن ثم، فالصدور من الظمن يفرض على الجسمل أنه يظل على ذكسورته – دون شك – وفى بعلول طرقات الترحال الفصلي بحثا عن المرعى، وكللك كان موضع احتفال عدارى الفيبلة المرتحلة. وباختصار، كان للجمل أن يلعب در حيوان آخر يعد أساميا في الموسوصات الفرعية أعنى دثور الوحش، الأن الدور الموسوصات الفرعاء الأن الدور الموسوصات الفرعي، وكالأن الدور الموسوصات الفرعية أعنى دثور الوحش، الأن الدور الموسوصات الفرعية أعنى دثور الوحش، الأن الدور الموسوصات الفرعية أعنى دثور الوحش، الأن الأن الدور الموسوصات الفرعية أعنى دثور الوحش، الأن الدور الوحش، الأن الأن الموسوصات الفرعة أعنى دثور الوحش، الأن الأن المهما الأن المهما الأن المهما اللهما المهما المهما المهما المهما المهما الأن المهما
الهوامش.

W. Wright, A grammar of the Arabic Language, (Cambridge 1971). Vol i. pp 133 - 34,

⁽٢) القرآن الكرم، النحل، آيد ٢.

 ⁽۲) أبر القام عثمان بن جنيًّ الحمائص: عقيق: محمد على النجار: القامرة ۱۹۵۲: ص ۱۹۳ : جد ۲ : ص ص (۱۲۱ : ۱۹۲ .

⁽٤) لسان العرب، بيروت ١٩٥٦، جـ ١٥، ص ٣٤١٠.

⁽٥) سفر التكوين. ص ١٥. وانظر كذلك:

W. Gesenius. Hebrälisches und arausätisches Handwörterbuch über das alte Testament, 17 th ed. (Berlin, Göttingen, and Heidelberg, 1954), pp. 303 - 4.

⁽٦) امرؤ القيس؛ اللميوان، مخفيق؛ محمد أبو الفضل إبراهيم، طـ٣، القاهرة ١٩٦٩، ص ١١ (للملقة، البيت ٢١).

⁽٧) وانظر على سبيل المثال:

A. van den Branden, Les Inscriptions Thamudéennes (Louvain - Heverie, 1950), Pis 5.10,12,14, and F.v. Winnette and G.L.Harding, Inscriptions From Fifty safaitife Cairwa (Toronto, Buffalo, and Loudon, 1978), esp. pis on pp. 663, 670, 675, 695, 703, 712,715, 722,727.
من المقارم المساورة عند المساورة عند المساورة عند المساورة المساورة عند المساورة المساورة عند المساورة ال

Gesenius, Handwörterbuch, p. 478

Ibid., p. 54

I. Levy. Wörnerbach ußer die Talmudim und Midruschim nebst Beiträgen van Heinrich Lebreht Fleischer 2 d., ed. i (\+)

Oddschmidt (Berlin, Vienna. 1924). vol 3, pp. 436 and 323.

M. Jastrow. A Dictionary of the Targunus, the tainsud Bubli and Ytrochalmi and The Midrochic Literature (London, 1903), vol 2p.867.

(١٢) لاحظ الكلمة الأكلدية: تاقُ (نُوَاقُ) التي تعنى «يركش»، ويلحب».

(Chicago Assyrian Dictiouary(Chicago 1980), vol. 11.v. PT.LP.34).

M. Detiense, the Gardens of Aduals: Spices in Greek Mytholayy, Trans. Junet L.Loyd (New Jersey, 1977). p. 24ff (\Y)

(١٤) علاوة على وجود ناقة صناح المأساري، يمكن أن يضاف إلى هذه الأفكار للرجمية إمراك الناقة الشمرى اللاحق الذي يمدها غراب البين. وكذا يقول المداهر الخضرم الشماخ:

> فقل ضراب البين مسرتيض النسي ليه في بهار الجسارتين تمين خلسيلي إسى لاينزال تدروسيني دواف تبدو بالقسسراق تـشـوق

الشماخ بن ضرار النياتي: الغيوان، عقيق، صلاح الدين الهادي، القامرة ١٩٦٨ ، ص ص ٢٤٣ ، ٣٤٣.

وكذلك للشاعر الأموى ذى الرمة تبدو النياق:

در الرمة الفهوات، على بايلى، دمشق، طال 1941هـ/ 1941 . من 1941، عن الحي إلا مساقين القسيميالي در الرمة الفهوات، على بايلى، دمشق، ط1 1942هـ/ 1942 . من 1944 . يتما هر، معمد بن عبد لله بن ريان، للمرف بأي الفيعى، عن الوضوع بحمالة بابلة بيان:

> مافرق الأحباب يسعد الله إلا الإيسال والتاس يُعحَونُ غراب البين لَا جيفوا وما غرابُ البين إلا ناقة أو جملُ

أبر إسحل إراهيم بن على الحمرى القيرواني: وهر الآماب والمرأت الألباب، تحقيل: على محمد البجاري، القامرة ١٩٦٩ ، جدا ، ص ٤٨١ .

(١٥) القوآن الكريم؛ الأعراف: أية ٧٧,٧٣، هود: آية ١٤: الإسراء: آية ٥٩، التسر: آية ٢٧، الشمس: آية ١٣، الشيراء: آية ١٥٥.

(١٦) تم استخدام هذا اللقب غير البطاب على تمو إيجابي في ميال هجائي من قبل الشاهر افتشرم المحلية: ديوان الحظيفة، جدم أبي مبهد السكري، بيروت 1919ء - ص ١٧١.

(۱۷) ملا البت هو البت الثالث في معلقة عتره، ولهذا يتمن إلى السباق الشكلى الخاص بنسيب القصيدة. وقمة ورود إضافي لكلمة الثاقة في السبيء، يبرز في تنقيح معلقة عترة كما تجد في جمهوة أشعار العرب:

والقند حبست بهنا طويلا داقتي للسرخو إلى سقع رواكند جشم

أبر زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب، تختيق على محمد البجاري، القامرة ١٩٦٧ (؟) ج١ ، ص ٤٣١.

(٨٥) المعطيات: عثمين أحد محمد شاكر وصد السلام محمد طروق القادرة ١٩٧٦ (١٩٥١ صد ١٥٠ البيت ٧ روماير بالذكر أنه في هذا البيت
الشعب البدعي يشرز إلى الفاقد مباشره ريقترن رورد كلمة تاقة في هذه الحالة بالرحل، وصدر صورة أيترنيا طل فرس كطرس امرئ القابي الذي يعمير في فلك
للملقة على سيار لكالى.

(۱۹) للمطلبات، البيت ٦- م 2٣٧، وتلك الوصلية التي ينفره بها للرقش الأكبر تره في سياق السيب الوصفي، ورضم ذلك فإن طلك القصيدة مشكولة في تسبتها أو صحبها النصبة.

(۲۰) المُعطيات في ۱۸، البيت ۱۷، مست ۲۱، والسياق منا للشعر الفردي شأت شأن الشعر القبلي، ولما إدارة أعرى لدى المارث بن ظالم الري في العقد الفرية لاين عبد ربه، عقيق أحمد أمين رقعين، القامرة ط٢، ١٩٧٣، حـت ص_١٤٧٠.

لممری لـــــقد حـلت ہی البوم تاکی علی ناصر من طع فیر عائل

(٢١) المُفضَلَات ق ١١١ ، البيت ١٦٠ ، ص ٢٩٢. وساق علقمة مياق رحيلُ (٢١)

(۲۲) علقمة بن عبدة المنوار: الديوان، تتمكيل لطبق الصقل ودية المطلب»، حلب ١٩٦٦، وما الجد سيال الأبيات الشكل سياقا بطولية شأنه في ذلك شأن خصائص النسم الثلاث من القصيدة، وقليت نفسه ينسب في الشاهر الخصر، ضارع بن الحارث البرجمى، ولألفريد بارخ ماقشة لمنين الشعرة في هلم الأبيات. انظر فضيلته للشعرة في المواصلة الأكبيرية رقم ٢ ، ١٩٤٨ من ١٩٨٨.

(۲۳) عبيد بن الأيرس: الفيوان، بيرت، ١٩٥٨، من ١٤٥٨. إن ألساق الشكلى فهذا البيت، وهو الثاني من أبيات القصيدة المشرة سبال وزائم، والس سبال ورحيل، وهذا بالرغم من القدارب الشديد مع بيت حترة الذكور.

(٢٤) أوس بن حجر: الديوان، مخقيق محمد يوسف تجم، بيروت ط٢، ١٩٦٧، ص ٢٥، ١٠٠. إن سياق المثال الأول سياق (هجاء، والثاني ورحيل،

(۲۰) يشر بن أبي عازم: الفيوان، دمثق، ۱۹۷۲، من ۱۱۲. والساق فقتره.

(٢٦) موسوعة الشعر ألعربي، تحقيق وتمنيف خليل حارى، بيروت ١٩٧٤، جـ١ ، ص٢٠٣.

(۲۷) امرق القيس: الديوان، ص ٢١٦، ٣٠٦ وللتال الثانى مع ذلك مقيس من مقطوعة من يتين فقط، ومشهود بضعفهما. (۲۸) عدى بن زيد البيادى: الليوان، غقيق محمد جبار للمبيد، بنعاد ١٩٦٥ء ص ١٥٩.

(۱۲) الملمس الطبعي: الدوران، عقيق حسن كامل العيرفي، القامرة ١٩٧٠، ق ١ ص ١٣٥، ق ١٤ ص ٢٣٥٠.

(٣٠) أقد أوردت القطاليات تقديم للنفل المسكرة التأكيل للقسيسة الى تتصل على علد الأبيان. أبو سعيد عبد للك ين قريب بن حبد الملك الأحسمى الأصمعية المستوحة على المداكم الإحساسة على المداكم والمداكم وحيد الله المستوحة الإحساسية على المداكم والمداكم وحيد السلام عاورة، القاموة ط1ء ١٩٦٤ ق 18ء ص ١٥٠١٨.

وفي السالة الراهنة بتمميز السياق الذى وردت فيه كلمة وناقاة في نوعه من مواضعها الأخرى. ومثل منا الاستمسال الجاري والعناق المقاهد من المواجهة المواج

من الممكن أن يقارن بيت المنخل على وجه الخصوص ببعض الأبيات الرعوبة التي قالها الشاعر الأموى كثير عزة، مثل:

ألا ليسنا يساهر كنسسا لسقى غشى يميرين نرعى في الخلاء ونمزب كلا تسا به عمر فمن يسرننا يسقسل على حسنها جرباء تمدى وأجرب

وددت ربیست البله أنبك بنگرة هیجان رأتی مصعب ثم نهرپ

كثير عزة الديوان، تحقيق إحسان عباس، بيروت ١٩٧١، من ٢٦١، ١٩٧٠. وهذا المدى قد أشار إليه امن رضيل - بدوره - يشترن بأبيات الممرزق فى الموضوع ذاته مع اعتمالافات نشتيلة. الممدد فى محاسن الشعر وأدبه واثلمد، تخفيق محمى

الذين عبد الحسيد يورون ما ١٩٧٧ - ١٩٧٠ م. ١٩٧٧ . الذين عبد الحسيد، يورون ما ١٩٧٧ - م. ١٩٧٧ .

- (۲۱) أبو الفرج الأصبهاني: كتاب الأغلني: مختبق ليراهيم الإيباري، القاهرة، ۱۳۸۹هـ/ ۱۹۷۰م، جـــــــ ۱ ، صـــــــ (۲۷. (۳۲) المرجع السابق، جـــــ ۲ ، صــــ ۳۵٬۸۲.
 - (١٣٣) الأعشى: الديوان، يبروت، ١٩٦٦، ص ١٣٦.
 - (٢٤) المرجع السابق ص١٦٦.
 - (٣٥) أبو العلاء المعرى: وسالة الطفران، تتقيق: عاشة عبد الرحمن دبت المناطئ»، القاهرة طلاء ١٩٨١ ، ص ١٧٦. (٣٦) أمية بن أبي الصلت: الفيوان، تتقيق: عبد الحافظ السلطني، دمشق ١٩٧٤ ، ص ٢٠٦.
- (٣٧) كعب بن زهير، المعيوان، عملين أمي سعيد للسكوى؛ القاهرة ١٩٥٥ ، ص ٨٠. وقد سجل ابن رشيق ورود كلمة دناقة، مرة أعرى في شعر كعب بن زهير في سيال للديمة الممدة، جداً ، ص ١٣٦.
 - تخمل الناقة الأدماء ممتجراً بالبرد كالبدرجلي ليلة الظلم
 - (٣٨) حسان بن قابت: الديوان، مخقيق: سيد حنفي حسنين، وحسين كامل الصيرفي، القاهرة، ١٩٧٤، ص ٣٤٦.
- (٣٩) عبد البديع صقرة شاعوات العرب، الدوحة ١٩٦٧هـ/ ١٩٦٧م، ص ٢٠٦. (٤٠) أبو محمد عبد لللك بن هشام؛ السيوة النبوية، القاهرة، ١٩٦٠ [٢] جدة، ص ١٤٤٧. من الجدير بالذكر أن البيت نفسه ينسب على نحو فهر مقنع تعاما للشاخر الجاهلي طرفة بن العبد؛ الدوان، عتميّن، دوية المطلب، ولطفي الصقال، دمثق، ١٩٧٥، ص ١٩٨١.
 - (٤١) حمرو بن أحمد الباهلي: اللجوان: عقيق: حسين عطران، دمشي، ١٩٧٠ ، ص ١٥٤.
 - (٤٢) المرجع السابق، ص ٦٣.
 - (۲۶) حمياً بن اور الهلالي، الديوان، تقيق: هد العزيز اليمني، القاهزة، ۱۳۸۵ هـ/ ۱۹۹۵م ص ۳۸. (٤٤) افراعي المميري: الديوان، تقفق (دينهرت بيرت، بيروت، فيزيات، خزيادن، ۱۹۸۰ م./ ۱۹۸
- (10) ذو الرئة الغيوان، في ٨٨ م ٨٨. ويستعمل فو الرئة - بعا في ذلك البيت السابق - كلمة دفاقته تستن مرات على الأقل ، منها لربع مرات فيما يدخل شكليا في إطار الرحيل. والبيت المذكور، في

ه ه من ۱۱ ده ول ۲۹ من ۲۸۱ وفی القصیده ناتها سال ۲۹ من ۲۸۰ مر ۲۵۰ کر کلمه تات ولکن فی سیاق معقد فی إطار مویف طیف الخیال، والمولت الأربح الأعرف اورودها فقع فی النسیب؛ ق ∘ ص۲۰ه، ق ۱ من ۲۲، وق ۱۸ من ۱۵۰، وق ۲۶ من ۷۰٪. (۲۱) کفاب الأطانی، جـ۲ من ۲۱۳، و ما بردد نضا کلاسیکیا آتل آمالات، داشتشدره فی إشارة امرئا القیس الذی تسب کلالگ إلی قیس بن الملوح فی قوله:

- ۱۹۱۷ هفت ۱۳۵۱می جــــا ص ۱۹۶۱ و تا بوده نفط کلاسیکها قل آمیانی داشتمره فی آنواد آمری اقیس آنی نسب کللك إلی قیس بن المارح فی قوله: الله می السابق، جـــلا ص ۱۹۶۱) (المارجم السابق، جــلا ص ۱۹۶۱)
 - (٤٧) الشريف الرضي: الديوان، بيروت، د.ت.، حـــــ، ص ٤٩، ٥١.
 - (٤٨) المرجع السابق: ص ٤٣.
 - (٤٩) المرجم السابق: ص ٤٨. (٥٠) المحم السابق حــا صـ ٧٩٥، الست. ١
 - (٠٠) المرجع السابق جـــا ص ٢٩٠، البيت ١١.

(٥٢) زهير بن أبي سلمي: الديوان، جمع أبي العباس أحمد الشيابي قطب، القاعرة ١٩٦٤، ص ١٧٤.

إن مطلع السبب في القصيدة بكل جملة قد يستو بعض الأسطة، ولا يبرى هذا على أية حال بسبب طرقة فهم استراره يقدم ملاية يعن أعمر من القصيدة نفسها، قد عمر عنه في صيفة مطلع تقليدى، هو البرت العفس، الذي يرد كُلما بانسج سيبا جديدا، وبالإضافة لهلا، فهناك إطار سهمي معطف يرسمه عفيل المنوى فهذا المؤيد، ففي رواية الشاهر الطفيل تجد الدعار الثاني من بيت زهير يتم شواً ثانيا من بيت الرام، ومن السهل أن ديمو حقيقة هذا التعربع لأن المنزى الكلي للاسعارة يعنير. يقول الطفيل:

وأمسينات قبد متقت بالبصهل أهله وحرى أشراس العبيبة ورواحله

الطيرل الغنوي: الهيوان، محمّد عبد القادر أحمد، بيروت ١٩٦٨ ، ص Av.

رق⁷ بدآمنا كردن ترهر معاصراً _ يصغر الفاضل _ وسروقا بأد رايجه ، لأن تمتر ألسادنة السابقة لتطابق طفري الشيئن جرواً من الدينة الشليفية المهودة داعل سابق / الغرابياته والتأليف المفاضلي وحد ذلك المفارس التواج شطرت من سيافية الإسلامية المهامية المؤسسة يمكن انتقاط شمها وحساسية جسابقة لهو من من بها متأليف المفافق وحسب . شما مثل المبروة لتجراة الأبيات من أطبل التناح تصير شريع عدد واحتشام بشطرة مستطرة والعمة الاتجاب في كل نهاية رفي الحال المفافقة للتناسية رضور علي نمو كالز مراز ابرصله بلوط فاللها فليجاب عمر لاستن توها ما.

الطرة محمد عبد القادر أحدد أستاذ مدرسة الصنعة في الأدب العربي الطفيل النتوى، حياته و شعره القاهرة، ١٩٧٩ ، ص ١٠ ٢ هـ ٢٠.

(۵۳) المقطابات: ص ۲۲.

ولدينا مثل آعر من المفضليات للشاعر الأموى المراد بن المتقد ص ١٩٥٠

يسمسين أخسين المراجعة المسيدان المسيدان المسيدان يسمه أصوبهيات محاضير ضمير وفي العاليق على تقافض جهر والفرودي، ثمة إشارة غرية ترد على نحر مباشر للتالة والفرس، يوردها أبر عيدة:

يتى بالمسترى حمنوا أيسقائكم وأثرابكم فن ازر أحمر مسهم

حيث تعنى أينقائكم وأقراسكم بنائكم وتساء هنيرتكم. خاص حيد ذالم بدي أولان أولان أولان المارية في فال الموادر الموادر الموادر الموادر الموادر الموادر الموادر الموادر

تقائض جرير والفرزدق، أتبلوني آشلي بيقن، ليدن، ١٩٠٨، ١٩٠٩، جـــــ، ص ١٨٠٨.

(\$0) أمرؤ القيس: اللغيوان، ص ١٢ أ . والسياق واحد من مياقات اللم.

(۵۵) عنترة بن شناد: النيوان، بيروت، ١٣٨٥ مـ/ ١٩٦٦م، ص ٩٩.

(٥٦) الطَوَائِفُ الأفهادُ، خَتَيْنَ، عِنْدَ النزيز اليمني، بيروت [1] ١٩٩٧، من ٩،

(٧٥) شرح المطلقات السيع : الزيزي، يروت ١٩٦٧هـ/ ١٩٦٣هـ/ ١٩٦٦، البيد ٨٦. والسياق سياق اللغر القبل، ومن الروايات الأحرى الملفعة للمخلقة عالا
 يذكر وافراساه ، بل إن البيت بوصفه وحدة قد هد في الشابد الشعرى مفترا إلى الأصاف، على الأكل في سيال للعاقة.

(٥٨) النمو بن تولب: شعره، عقيق: نوري حمود القيسي، بنداد، ١٩٦٩ [؟] ص ٧٦.

(۲۰) حسان بن ثابت: الديوان، ص ۲۹۹. (۲۱) الطرماح: الديوان، تقين، عزت حسّ، دمثق ۱۹۹۸، ص ۱۹۰۰.

(٦٢) وكذا معلقة لبيد، البيت ٥٦ لبيد بن ربيعة العامري، الديوان، يعروت، دع، ص ١٧٤.

(٦٣) إن تخليلا أكثر تفصيلا لهذا المظهر سوف يجد مكانه للناسب في مناقشة مستقلة للموضوع في «فروسية الطردة في القصيمة العربية القديمة.

(٦٤) ابن الكلي ؛ أنساب الخيل في الجاهلية والإسلام وأعيارها. غقير: أحمد زكى؛ القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٥، ٣٢، ٥٠. (١٥) أبر صعيد الأعرابي (الأمود الننديناز) ؛ كتاب أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها. غقيرً: محمد ساطاني، دمثل ١٩٨١، ص ١٥.

إنه من الكلاحظ _ على صبيل المثال _ حين يروى بيت الشاعر للهلهل الطائي أبي صادف:

أتسبرب مسترفظ الهسطال إلى أرى حبريا للقح فن حبينال

مايرد على اللمن من ممان ليمجرد أن يلفط اسم قرمه الهمائل يستدعي في السال أنكثر الخصرية والثلثيج أو مقايلاتها. *٢) **

(٦٧) ابن الكلي: أنساب الحيل، ص ١٥.

(٦٨) المصليات، ق ١٣ ص ٧٠ البيت٢.

(۱۶) بن الكلن، آلساب الحل، من ۵۰ (۷۰) قسد، رمن نهایة الفترة قبلمالية غد الشاهر قبس بن المعلم بيتندم كلمة قارس استخداط نا طابع اسمى بعض من أد أعلاق الفروسية. اطفر: موان قبس بن الخطوم عقيق ناصر الدين الأمدة القائرة ١٩٦٧ من ١٦ ومن ١٥٣ على وجه المصرس.

(۷۱) امرؤ القيس: الديوات، ص ۱۹۹.

هذا المعار الذي يضايف الأدباب بهجمانه يعد تشييها للثور اختضر، أو يقر الرحق، الذي يعد هذا للعبيد ومطلب الطرد الفروسي، وليس إطار موضوع قرعي يشعب من رحل الناقة. وهذا يفسر البقر الوحشي من جانب، واستخدام كامة فحماره مباشرة، من جانب آخر.

(٧٢) المرجع السابق ص ٤٥.

(٧٣) عبيد بن الأبرس: الليوان، بيروت، ١٩٦٤، ص ٢٨.

(٧٤) المفضلهات، ص ١٤٤ ق ٢٦ البيت ٧٥. وفي هذه الحال نجد السياق سياق الوليمة.

(٧٥) موسوعة الشعر العربي، حـ٢، ص ١٥٢.

(۷۷) المعطیات، من ۱۰۰ ۵۸، ۵۱ (۷۷) الراعی النمبری: شعر الواعی العموی وأخیاوه، عقیق: ناصر الهانی، بمشق، ۱۳۸۳هـ/ ۱۹۹۵م، مر۱۷.

(۷۸) نقطلیات، می ۳۱۳، ق ۸۸.

إن المحارث بن ظالم الذي يشير إلى الحمار خارج الجال الرضوعي والعمار الوحشي» بوصقه موضوعاً فرعيا تتماما. ومع ذلك فنندما يقمل قالك يؤكد الدعماتهم الجوهرية الأخرى العاطمة بالحمار الوحشي كالهاء ومن الأصبة بمكان أن المثل المشار إلى هنا همو الدعمان الملك المجرد الموصوف بعضي الحمار وقعراتهم من قهم عي نقوط المكاري فيانا فاعجاز الذك التحاد الإمان كروان د الأكام حتى إن كان قام موردة عمل من المقارضة من المستمد، كما أنه من نعمة مناحزة، والطرقة الذي يقضى بها فلك التحادر الذي بات ليك الدينة بنضم حقيقة النجم بركاد يهمه محب النسيب المنزي الذي المرات المساورة

(۷۹) منها قسیدة المراز بن متلد. المفصلهات ص ۸۳ ق ۱۱ البیت ۱۲ وتسب واحدة اشری إلی شاعر المبرد البلاطی، عدی بن زید المبادی. فهوان عدی بن زید العبادی ص ۱۷۶

(٨٠) ومع ذلك، نعشما تكون أثنى الحسار (الأثنان) بطلة الوضوع الفرعي، فمن تقوقع – قاما على العمار الوحتى .. أن الإشارة إليها تنجو منحى نعينا مثل أن تدعى المخباءة (البيشاء فات بطن فيها حقبة). ومكانا تلهد في قصيلة الناعر افضرم الشماح بن ضرار اللمياني، عقب عقب عقبية، صلاح الدين القامى، القامو، ١٩٦٨ من ٢٨٠ على ٢٨٠ الأبيات ٣٠٠٤.

(۸۹) تستمر الثابئ للتأمر، والكلاسكية الأعلم في التفسخ في معلقة ليد، في اعتياره والبقرة الرحنية، يدلا من والدور الوحني، يطلة لموضوعه الفرعي، بقد ما تنه الدور الرحمني في الدور الأمامي الذي تقديم تعلق على المناسبة بالمنابة. وهذا من شأله أن يسترج فيه الصراع، بل المأسانية بالمنابة. وهذا من شأله أن يسترج فيه الصراح من شأله أن يسترج أن تنشأه مادامت قرتها الشمرة المناسبة على تعلق من أنها المناسبة على المناسبة على المناسبة على المناسبة على المناسبة على المناسبة على الاود ذكرها في إطارها المستقل سوى الدى شراة القنولة المناسبة على الاود ذكرها في إطارها المستقل سوى الدى شراة القنولة المناسبة المناسبة على المناسبة على المناسبة على الاود ذكرها في إطارها المستقل سوى الدى شراة المناسبة المناسبة على الاود ذكرها في إطارها ورضهاد المستقل المناسبة على المناسبة على الاود ذكرها في إطارها ورضهاد المستقل على المناسبة المناسبة على المناسبة المناسبة على المناسبة المناسبة على
شعر أوس بن حجر ورواته الجاهلين، بنداد، ١٩٧٩ ص ٣٦٢.

(AY) عبيد بن الأبرص: الفيوان، ص 92. (AY) النابقة الفياني: الفيوان، عقيق كرم البستاني، بيروث، د.ت، ص ــ ٥٣. البيت ٣٨.

(٨٤) أوس بن حجر، الديوان، ص ٤٣.

(٨٥) أمرة القيس: اللهوان، ص ٢٧. (الملقة، البيت ٢٣).

يبلغ عدد مران ورود (كلمة /اصطلاح) الورة في مجموعها للات مرات في ديوان هذا الشاعر، نما يجمله أكبر مصدر لنا. وبالرغم من هذا فكل مرة ترد فيها نقع ظاهريا عامل قمة تطابق مع هدف موهوع الفرس وطرده الفروسي. انظر المرجع السابق ص ٢٧ ـ ٢٨ ، (ومثلها ص ٧٢ ـ م ١٠٧ . وإن وضعنا الأصل اللغوى في الاعتبار فقد نضيف مرة وإبعة أخرى لورود هذه الكلمة في إطار

الطوء تعرب مسابق عن ١٩٠١ درمشها ص ٢١١ ص ١٧٤ . وإنا وضعنا الاصل اللغوى في الاعتبار ققد نطيف مرة رابعة اخرى لورود هد [الصيد الغروس لدى امرعا القديس ص ١٥٠ حيث تقهم الصورة الإملاكية لكلمة وصيرات، يوصفها وليرات.

(٨٦) عبيد بن زيد البادى: النيوان ص ١٥٢. وازان اليران حول التماج،

وغد لدی بشر بن أبی خازم میانی نسیب رعوی مشایه، یقول:

تمشى بها الليوان تردى كأتها

دهساقين أتباط عليها الصوامع

(٨٧) ضايع بن أرطاه البرجمي، في الأصمعيات ص ١٨٠، ق ٦٣.

بشر بن أبي خازم؛ الديوان، ص ١١٣.

(AA) كتاب الأغالي، جدا آخر ١٧٦٦ عتب زهبر بن جناب. هنا بجب أن تنذكر أن كلمة فرو نرد - بالإضافة إلى ذلك - بمعنى موضع الماه. ومن ثم قد فروض
 (لام) عند نظامين في المغنى روضة نبع صغير رهاه الكلمة نرد كذلك بوصفها السم مكان في صينة للمرقة والديري. المفضليات: هن ١٧٣٣ ق ١٦١ المبيت ١.

(۸۸) إن الأمل الفترى الكلمة فاسجة قد يقورنا كذلك لتربع آخر على الرأم أو اللهي الأيض. وسة أصل لفزى دائري. الفقيليات، ص ۱۲۳ ق ۱۲۱ فين المربة (۸۸) إن الأمل الفترى الكلمة فاسجة قد يقورنا كذلك لتربع آخر على الرأم أو اللهي من المربة المرابع، وكذلك التلموري فيهورة لورج بالرأم وعالارة على قلل وفي المربة المعارف المترافق المترافق فا القرف micoru الواحد micoru.

(٩٠) انظر: محمد عبد الله المبادر: شعر أوس بن حجر ورواته في الجاهلية، ص ٣٩٢.

المالفة وتحرار ورود الكلمة وتطروطاً في الشعر العربي وتواحات البقرة الوحدية المؤضوعية أما التابقة الجمدى في تصيف الرابة (لو صحت نسبتها إليه) فيتم الخروج على التفايد - خروجا تنبيد القاجاة - عايمال البقرة الوحدية التي الاطاقية والأنو المناطقية عام بينيد با عن القر الوحدية , وهذا حقيقة ـ وعلي تحر واضح – معادلة تقتمل في الجيانية على قال الجين العمش، وضه قاباً من هذا تعرفها حرير والقريق، وإن كلنت بالقمل أورب لأي نواس، النابقة الجمدى: شعر النابقة الجمدىء تقتيق: عبد العزو رباح دهنين 1714هـ 1714م من 71 وباليابة الوطن الوحدي من 11 مهاد.

- 4 من ثم بد المنام والأمرى المن دنو الرمة ما بالرغم من أنه بطل محتفظا بالمهاد في إطار السيب لايدود في أن يصورها مقترنة بالمناصر الرماية العي مقتص المراحل فقد مثل شجرة الأرطى. وهو يهدلا وكاند تماما ويلامراوية الإشارة القيمية الميداء بالرمايية المراحل، دنو الرماية الديوان، ميل 1- وكان بان.
- (۱۹) ومكانا يذكر امرؤ القيس دافوة صبوره امن المقياده مي ۱۸، البيت 21. ويرة أخرى دهتيه، دلارج السايق ص ۹۲، ق ۹ البيت ۱۲. ويشارة حبيد بن الأجرس في اللفوة يمكن أن توجد في ديوان هذا الشاهر ص ۲۷. وهلف العبيد في هذه الحال هو التعليد. ويصف حساد بن ثابت العبقر في ديوانه حسد ۲۰۱۹ فيت ۱۲، واسبوال في هذه المعال مع ذلك بدلا يقع في إطار العبيوان، وإنسا في المعرف بعد ادموقه بدرا، ويقع الصفر بطل موضوع فرعي، في قصيلة حميد بن فور الهلالي، وهو ناعر محضوم عاصر المعان بن البت. دوازان حميد بن فور الهلالي، ص ۱۲۵ ميث يكون فيدان حملة مطوقة أو صفورها.
- (٩٧) في قسيدة لزهر بن أبى سلمى تصير القطاة تشبيها لفرس الشاهر، وتذكر القطلة مباشرة، بينما يذكر الصالد الذي يتعقبها ... أطنى الصقر أو السرب على نمو غير مباشره وجمورة نمية رحبة، وهذا عا يتناسب مع ما يميز القرس نقسه. انفار ديوناد، ص ٣٧٤ .
- (٩٣) يراجع محمد عبد الله المجادر هذا المنصر بدلة كافية بالرجوع في شعر الحارت بن ساؤرى والنابقة الذيائي، والأفوه الأودى، ومرة بن همام، ويشر بن أبى مجازم، وعشر بن أبى مجازم،
- (٩٤) إن إدراك التاين القدم لجناحي ذكر النمام أو ربما لميقاته يتمكن في الجبلر ظلم خللم. وكذلك كان التابنة للنياق بهن طبيعة ملمس وبني النمام ونسيعة عندما وصف الماذري يمومة الملمس مثل اليغر، ثم تفامي على قصه على القرر النمام فيسملنا معه من نوامج إلى تاهم غير مصرح به أي ظليم، يقول: يتعشدون ظلمسما في للما هذا
 - وحلاوة على ذلك فإن اسم محيويه في تلك القصيدة هو دنسم.
- انظر دواهه م س ۵ البت ۲۲ و کللك الأبيات ۲۱ (۲۰ ۲ ، ۲۵ ، ۲۷ ، ۲۷ ، ۲۱ ، ۲۱ ، ۱۷ لوروز الاسم اندرج دنمه . (۱۹۵) ويجمل حميد بن لور الهلاكي ــ الذى ربما يكون قد عاش في اغترة الأمية للبكرة ــ شخصية (البسامة) فتن طابع رائق واضح، بل مأساوى؛ إذ يقعن قصة بتمها وحرماتها بمحافظة الوضوع العاضى بالبقرة الوحشية التي سلبت صغيرها، وكتب عليها الأمي والوحقة. ويعرد التصرفح إلى وهير بن أمي سامي، ولكن تظاف
- رواية حميد العلوبلة بأبياتها الثمانية عشرة متمنة الأنها تمزيج للأسلة بعراتة البظل. حميد بن ثور الهيلائي، الفيوان من ٢٠٤٢.٣. (٩٦). T. Emil Homerin, "Echoes of a Talsty Out" 8: INES 44 (1985): p.p. 165 - 84.
 - (٩٧) كذا لدى المعتب الميدى، المفطيات، ص ٢٨٨، ق ٦، البيت ١٠.
 - كسنسزلان خسللن بلك هسالي تنوش النفيسات من النسمسود
 - وكذلك في المفضليات ص 18 ، ق ٢١، البيت ٩ ، وانظر لجمعا حقيقهاً من مثل ثلك الحيوانات.
 - (٩٨) ولمناقشة رفيمة الثقافة لمنصر الهمة باستبعاد الهموم أو تقيها، اطره

M.M. Bravman, "Heroic Motifs in Early Arabje literature "Der Islam 33 (1958): 24 ff.

- (٩٩) وعندا يمكنم الداهر الديم عن نف وعن جمله فيدعل الجمل في رايح الذي، الدهصية على سبل المثال رغم مجازته العالم من خلص التعديم. الديد السبب إن ذلك الجمل بعب أن يكرن الذه بالرام من أنه لهي من الضروع، أن يكون منها المبادر واطل أو المرابع بالرسم قديم، فهد السبب من مقدرة أبيان، مناك مرتبك الموجود المرابع المرابع المعارف المرابع الموجود المرابع المرابع المحافظة المسئولة المنابع المعارف المرابع الموجود على المحتمد المرابع من طاح موجود جمل علمل في بسنان تعمل بعمل الماد الدول الرعاء وهذا كذلك يجب أن يكون الجميل على أمير المعارف المعارفية بالمنابع .
 - (ليدين ريعة: الديوان، ص ١٥٧ ، ١٥٣ ، الأبيات ١١١ ، ١٢).
 - أما الطريقة التي يطابق بها الشاعر بين هأتيمايه والناقة، فتبعدها في موتيف مشهور يعزى إلى المحتون في قوله:
 - قسما وجد أصرابية بأكثر متى خرقة وصبابة
 - قيس بن الملوح: الجنون وديوان، مخقيق: شوقي إقاليجيك، أنفرة ١٩٦٧ ، ص ٢٤ Sevkiye Inaleik. من
 - وإن كان يمد في ذاته إعادة تفسير لرثاء متمم بن نويرة: وما رجد أظار ثلاث روائم
- المُعمليات؛ صُ ١٧٧- الأبيات ٤٤١.٤ كفلك بقد مايمننا بدوانع إضافية لبلورة هذا العربات بالأنهما في الشعر الأعلمي لدى الشاعر ابن عملاجة؛ العيوان، عقيل: مصطفى غلزى: الإسكندية، ١٩٩١، ص ٣٣٣.
- (۱۰۰) إن ظروف موت دريد بن الصمة تظهر في مصادر تقليمة عتودة من يتها صورة بن هشام جـ ٤ من ١٣٠٠ و كتاب الأطابي جـ مع من ١٣٠٠ م كتاب معال المحاضر ومن الإشارات الإسارات المحاضر المعاضرة المعاشرة المعاضر المحاضر ومن الإشارات المحاضر المعاضر المعاضر المحاضر المحاضر المحاضرة المعاضرة المحاضرة المحاضرة والإشارات قد الإكون سرى مصادفة أن هناك شاهر أمضرات أخره هو المعربين فولى، قد امتعلى بللل حسولة ذكرا بقراء.

أجرزت إليك سنهبوب الفسلاة ورحلي على جنمل مستقسر

شعر النمرين تولب؛ ص ٦٧ .

الأنيما هي صورة الروح الأنثوية المثلة لطموحات الذكر (المترجم).

(١٠١) النظر أهلاه ص ٩٧، حيث يصف الشاعر الخضرم حميد بن ثور الهلالي التقاء قافلتين واندماجهما في قافلة واحدة، حيث لايذكر الجمل وحسب بل النوقي كذلك من أجل أن يحقق تأثيرا تصويريا مباشرا وغير مقيد.

(١٠٢) عبيد بن الأبرس: اللموان ص ١٣٤.

(١٠٣) قيس بن الخطيم: الذيوان: تُققيل: ناصر الذين الأسد، بيروت ط ١٠١٧، ١٩٦٧، ص ١٠١٠، إن طرفة الذي يسبق ابن الخطيم بما يقرب من ١٠٠٠ علم يضفى على مطلع واحدة من قصائده طابعا أسلوبيا ثميزا بأن يدمج موتيف التوقف والظمن ينما يستبدل بدور الشاعر الهبوبة. فاغبوبة هي التي يدعوها إلى التوقف (أو تعرج) بينما يظل الشاعر .. إذ يدعوها للتوقف مرة أخيرة .. كما هو دون توجيه الدعوة إليه. وهنا نستشعر المقارنة الخفية من الشاعر بينه وبين الأطلال المعتادة.

وعبوجي عبلينا من صدور جمالك

قفى ودعينا اليوم ياابنة مسألك طرقة بن العيد: الديوان، ص ٨٦.

بوضوح. يقول:

(٩٠٤) وهير بن أبي سلمي: الديوان ص ١٦٤: ١٦٦. البيت الرابع من رواية الأصممي، والبيت الثالث من هذه الجموعة المتماسكة موضوعيا من الأبيات قد حلف لأنه نستطراد على البيت الثاني، ومن ثم لايقيد في المناتشة الحالية. إن السؤال عن حقيقة هؤلاء القيان في بيت زهير الثاني، ومن يهيج المجمل للظعن فيما هو مألوف موضوعيا، هذا السؤال قد أثار شيئا من الربية أحاط بجنس من يقوم على خدمته. فصيغة الجمع النحوية تختمل الإشارة إلى الذكور والإناث معا. وقد تدفعنا معرفتنا بالراقع الاجتماعي من وراء تلك الصورة الشعرية إلى أن تؤثر في القيان معنى الإماء. ويدعم تلك القراءة بيت علقمة الذي يتعمي إلى جيل الجاهليين السايقين على زهير؛ إذ يقدم علقمة لنا كذلك رواية سابقة لصيغة نمط الطعن الذي يعنينا الآن. وفوق ذلك كله يفسر نوع قيان زهير، بإيشار إماء

> فكسلها بالتزيديات مسمكوم ردُ الإماء جمال الحي قاحتملوا

(علقمة بن عبده الفحل: الديران، ص ٥١) عن ممنى القيان انظر: على وجه الخصوص: ناصر الدين الأسد القيان والفناء في العصر الجاهلي، القاهرة، ط. ٢ ، ١٩٦٨.

(٥٠٥) أحيانا يذكر النجمل مباشرة داخل استمارة أو تشبيه عندما تستخدم للظاهر الوظيفية والتصويرية الخاصة بالحيران في سياقات موضوعية في غير موضوع الظمن. كذلك يشير الشاهر الحارب عنترة إلى الجمال في داخل الفخر من خلال وصقه معركة؛ حيث يشبه الحاربون المدججون بالسلاح قاظة جمال تمشي يبطء، هت ماهمل من أتقال. يقول:

الحديد كما تمشى الجمال الدوالح وسارت جمال نحر أعرى عليهم

عترة بن شداد: الديوان، ص ٣٨. وكذلك يذكر النابغة الذيباني الجمال في سياق وصف معركة:

أرقلوا إلى الموت إرقال الجمال المصاعب. المعيوان ص ١١. مثلما يضعل عمرو بن امرئ القيس مع تغير صيغى ضفيل في السياق وفي أسلوب التعبير: جمهوا أشعار العرب جـ ٢ ص ٦٦٣. ويفسح لبيد، من جانب آخر ــ للجمل مجالا في تشبيه داخل مشهد السيل، الديوان ص ١١٠.

(١٠٦) حميد بن ثور الهلالي؛ الليوان، ص هـ: من القدمة.

(١٠٧) المرجع السابق ص ٣٠؛٣ . إن موضع حميد بن ثور الهلائي بوصقه سلفا لممر بن أبي ربيمة يمكن أن يدرك تماما في قصيدته هذه خاصة يسبب النحو الذي يعالج به موتيف الأوانس الأرستقراطيات الملائي يلازمهن الأحراس. ولهذا قارن مشهد ظمن حميد بقصيدة الغزل الأسر لممر بن أبي وبهمة المتي تبذأ بـ هجاري تاصح بالرد بيني ويتهاه . عمر بن أبي ربيعة الليوان، بيروت ١٩٦٦ ص ٢٩٢ ، ٢٩٤ .

(١٠٨) إن حميداً بن ثور الهلالي بإثر مصطلح دالمدارى؛ على القيان، كما غجد لدى زهير بن أبي سلمي، أو الإماء كما عجد لدى علقمة. انظر هامش ١٠١ السابق. إن اختلاف الاصطلاح الذي اختفاره حميد بن ثور له مفزاه وأهميته، فمذلراه لم يمدن إماءً من واجبهن ومهارتهن ما يتملق بعنصر معين يتصل بمنح المتع كالموسيقي على سبيل المثال. بل هن بالأحرى علماري (أبكار) أو دهر غير مثقوب، ووإن ظللن يحتفظن يعتصر المتع الهجوبة (المربية). ولم يعدن يعرفن بوصفهن جوارى بعد. إن التطور في وصفهن الجديد جعلهن ــ بجلاء ــ أكثر بلاطية، بوصفهن سيفات ثي انتظار شبخص ما، أو أرستقراطيات على درجة من الجمال القبلي الواضح. ومنذ هذه الفترة، وعلى هذا النحو من غمرر تلك المذراء التي قد صارت مجرد آنسة لموب، دخطت شعر الغزل الأموى، لاسهما شعر عصر بن أبي

(١٠٩) امرؤ القيس؛ الديوان، ص ١٩: ٣٣، خاصة البيت ٥٨.

(١١٠) حميد بن نور الهلالي: الديوان، ص ١٥، البيت ٣٧.

رما يعنينا هنا فمي أغلب الأمر، وبالاقتراب من معنى قيان، أن وصانعات، كن ماهرات. وذلك من بين أشياء أخرى، مثل تصفيف الشعر، وفن والأناقة، (١١١) حميد بن ثور الهلالي: الديوان ص ١٥، البيت ٣٦. وفي تلقام الأول، من حيث الأسلوب، ودون التمويل على الأخرين، تجد أن تصوير ماء الملر الذي اختص به حميد جمل العذاري ينتسب إلى موضوع الفرس هنا. بينما تجد بالنظر التحليلي أن الأصفاء التي ينتخبها الشاعر بما يتردد في قصائد الشعراء الآخرين أكثر التصاقا بالتقليد الشعرى الخاص بالتأليف الشقاهي وبقاعلته الأساويية، هذا أكثر من ابتداع شء تادر أو يلوغه. ويمكن أن تتكلم عن تأثير تلك الأصداء وحسب إذا ماجاءت على تحر متكرر في قصيدة شاعر بعينه أو في قصيدة بعينها. وهكذا فلو كانت عذارئ حميد في هذا الموضع وصيفات (مهيئات) يطقن بالجمل كما لوكن في أحفال ديني لاستجلاب المطر (البيت ٣٨)، فلسوف غيد، ممووقا قبل حميد لدى اسرئ القيس في الجزء الخاص بالصيد الفروسي في دعذارى دوار في ملاء مزيل؛ أي عذاري يطفن في زينتهن في احتفال ديني (المعلقة البيت ٥٨). ولو أن اقتحام امريما الفيس هودج عنيزة ــ العنارج عن موضوع البحث

هر الذى هند بمتوط المعبل الملطقة الأبيات 11 ء 11، قوله بلقة مصرية حميد وصفنا تكسر عبادا فهروج وقبال العمل بهن بههند همت المقامل القطل (الأبيان 27 هـ) (20 هـ) أكملك في بديت أمرئ الذين المناوية بهديونية الفناسية حميت تصرف المندورة بدين إنباها الرائب بينا بالل شابها الأحراف المنافرة
(١١٣) في كل مرة بيرهن فر الرمة على نلك حيث يكون ثم ذكر صريح للبصل – لايكون من للمكن أن يوصف الحموان وصقا نحيا استطراعها. ولهالما فقمي قصياته غيد البديل إشارة بارعة لمزضوع الافتتاح الاستطرادى للكوس للطمن على نصو صريح. يقول:

أراح فريان جوراك المسمالا كسأتهم يريدون احتمالا

الديوان؛ ص ١٧ه، ق ٥٧، البيث ١.

(۱۱۲) يقدم كمب بن وفير في واحدة من قصائده موتيف المشمن في البيت الرابع ويدهه فمير مكتمل إعرابها حتى البيت الثاني عشر، حيث لبلغ ما يكمل الموقف شكلها، وهوما بهنيا حالياً، يقول،

ليصر عليلي هل ترى من فشائن كنخل القرى أو كالسفين حواقه على كل منط عطفه مستتهد يفسندل الردام أو مروح تواهة

هرح دیوان کعب بن زهیر: ص ۱۹۱، ۱۹۲. ملی کل موار آلکتن سیسسیره شسساور لایراع الحوات الرواتك

ذر الربة: الديولان ص ٤٠٥، ق ٥٥، البيت ١٣. في ظمن ذى الربة... من لم... يتردد صدى امني قد اشتهر باقضل لذى كتب بن زهير، أى عندا يكون العبط اللمال – في سيال لاينص عليه – في سيال مع

(١١٦) دو الرمة: الديوان، ص ٤٠، ٤٠.

(۱۱۷) المرجع السابق، ص ۱۳،۱۳۰

(۱۸۵) للرجع الساق من ۱۸۰ ۸۹. (۱۹۹) إن دهجرعه التي يسرط اطرح دوال ذى الرمة بوصفها ذكر امام واسع النخط (منفرج الساقين) تتسل في أسلها المادي وصنده صوبا كلا من دهجان (أى التجعل قد الأسل الطبيب، وهبين (أى الجمعل الدين وحد السنام). ولسوف يكون لها المؤجد تأثير سهل على الأذن فان العساسية الصوابة، ومن التوجع في هذا، قدال أن يعتص خال المؤجد بالمجمل، وحتى في المؤسرة الفرس العالم والتعام فوق قد بسل في الزياط البصرى بالمجمل، وعشدار الهي مواضع أميري التعامل والمتابع الموسوع أمين المؤسرة الموسوع أمين الواضع الموسوع أمين الموسوع الموسوع أمين الموسوع المؤسرة الموسوع أمين الموسوع الموسوع الموسوع أمين ا

(١٢٠) دُو الرماد الديوان، ص ٨٤:٨٤.

(۱۲۱) في أن افتارن الأساري الخاص بالإشارة التعديد نفسه قد تطبق كذلك على ورود التصوير للتم النبسل الفسل في الإشار الوضوعي للطعن ه حيث يمكن اللجمولات من جنب آخر رسومانها بالمثال الوضوعية القريبة للجمال المراح المن المثال الوضوعية القريبة المناطقة المسابقة عن حيث أخر المناطقة المراحة المناطقة
وفى تراءة أبى العلاء المرى ثليت المجول: يشكدوا إلى جممان طمسول السرى صيسر جممان فكالانا مثلي

(رساقة الفقران، ص ١٤) يتمثلة الميان الراقي التان يحت اللغة الأسابية، عارج المؤترى القرآني دصير بحيرا)، مروة يوسف، أية ١٨. وقد تسهم – على أحسن حال – في المقتلة المناحضة التي تأعد في الاعتبار إعراب السروة القرآنية (رابت: التحوه جـ ٢، ص ٢٣٠، ٢٣٤، ولو الفرضنا ألا البت قد صديح من أجل ملابعة التميير القرآني، فإن استخلم كلمة جمل يصبح مجرد تورية، وكلا تبريزا قليا عاليا من تعقيلات ذلالية أخرى.



مع تقديم الشكر للدراسات المتعددة (1) التي أنجوت في العقبود القليلة الماضية؛ حيث تناول المستصربون المصيدة الكلاسيكية المعاربة، التي تتألف من النسيب؛ والرحيل أو وصف الجمل، يليهما الفخر أو المديح أو كلاهما، ويجتمعان أحيانا مع الهجاء، وقد أوضحت هذه الدراسات؛ بطرق مختلفة، وعلى نحو مقنع غالبا، كيف يمكن تفسير هذه القصائد .. التي تبدو غير مدابطة .. كأبية مسبوكة وموحدة، إلا أنني لا أعتقد أن التناول الذي اقترحته هذه الدراسات يناسب كل القصائد القائمة على التوليف.

ومن المؤكد أن عجاور النسيب والفزل والهجاء واحدة من أكشر السمسات ليراك في القصاك الممريبة الكلاسيكية، عجاور شعر الحب الرقيق الأسيان المفيف، مع ضعم الذم المرير المقدع الماحش. لاعلاقة بين مع ضعم الذم المرير المقدع الماحش، لاعلاقة بين القامرة عن:

Journal of Arabic Literature, xx1, 1990.

الفرضين بالمرة، وهما يستخدمان أنماطا متعارضة في الوصف، ومع ذلك كثيرا ما وجدا معا، ودونما محاولة للانتقال المتطقى. إننى أتحدث، إذن، عن قصائد شبيهة بتلك التي سخر منها هوراس في (فن الشعر):

«هل يمكنك أن تمنع أصسدة...اوك من الضحك حين يرون قصيدة مثل الرسم الذي يركب رقبة حصان على رأس إنسان، أو مثل الشئ الذي يبدأ بالقمة كأنه امرأة جميلة، لكنه يتهي وباللهول ... بسمكة فظيمة «.

ربما يتساعل المرء، كيف أمكن لهذه الظاهرة أن تنشأ ويظل الشعراء يمارسونها زمنا طويلا، وكيف أعجب بها النقاد القسدماء، وكيف يمسكن لنظريات النوع الحديثة ــ التى تسعى إلى مصداق كونى بــ أن تتعامل ممها.

إذا سلمنا بطبيعة القصيدة القديمة القائمة على تعدد الأغراض (وليست أصولها واضحة تماما)، حيثاد لن تصعب الإجابة عن السؤال الأول: كيف جاءت مثل

هذه القصائد إلى الوجود. يبدو واضحا بالنسبة إلى آن الشكل المحصوص المسمى «النسيب مع الهجاء» قد تشأ إلى حد ما بالمصادفة، ولم يتم إيداعه عن وعى باعتباره كلا فيها واحدا يضم جزأين متمارضين تماما: مقطع استروفى مضاد، شئ قريب من مسرحية القناع البحاكوبية الإنجليزية مع مسرحية القناع المساحرة المحالية المصادة، وليس للمرء أن يقارنها بالقسيدة الجاهلية المكاسيكية؛ حيث تتكامل التقابلات والتمارضات في الغالب وليس له أن يقارنها بقصيدة العالمية كما درسها سبهل وآخرون (٢٠). بل إننى أعتقد على المحكس أن قصيدة «النسيب و والمحامة عناصر متباينة مع مرور الزمن، مع مخل عن عناصر أخرى؛ عملية تضمين واستبعاد، مع مع تحل عن عناصر أخرى؛ عملية تضمين واستبعاد، والمائة وحذف.

في المصدر الجاهلي كنان الهجاء يأخذ إما شكل مقطوعات (إيمبرامات) سغيرة، أو يتم تركيبه مع الفخر والوصف في قصيدة متعددة الأغراض، وهنا لا يتعارض بعداة مع النسيب في المقدمة، وفي زمن النبي (صلحم) طور شعراء مثل حسان بن ثابت والحطيشة قصيبة المجاء التي يكون الهجاء فيها هو الفرض الرئيسي، وحين بدأوا القصيدة بالنسيب، كنان التصارض تخيفا نسياة ذلك أن الأنواع الهجائية الأكثر فحضاً كانت الإيرامات القصيرة (7¹⁷).

غير أن هذه الأنواع الفاحشة سرعان ما اجتاحت القصيدة، بينما بقى النسيب كما هو، وفى زمن جوير والفردولة). كان يمكن لقصيدة مصينة أن تجمع بين عانات شدينة الاختلاف، من شعر الحب العفيف إلى القلف الملنى، وغم أن القاعدة كانت لاتزال تتجنب الانتقال التدويجى يتم بواسطة الفخر والأفكال النيلة من المجاء. وفى زمن الشعراء المختلف كان يمكن للجزء المحللي أو النسيب أن يركب مع أي غرض أو خالة، الطللي أو النسيب أن يركب مع أي غرض أو خالة، ويشكل بهذا قصيدة مقبولة. لقد كانت الصفحات

ه الاسترولية مقطع أو مجموعة من الأبيات التي تغنيها الجوقة في بداية المسرحية

والأيبات الانتقالية ضرورية على كل حال، رغم أنه قد تم إسقاطها في الغالب. لقد بدا أنه يمكن استبعادها، وكان يكفي أنه لايمكن؛ تضمينها، مع أنه لا حاجة لأن نغفل ذلك في الواقع. وأحيانا، كانت الانتقالات أوجز ما تكون: ارتباطات طفيفة، كأن يقول بشار . بعد صفحة عن الحب والمرأة .. ولا تكن كابن نهيا، أو الا تكن كد وعجرده، ويأخذ بعدها في الهجاء⁽¹³⁾.

وعلى أية حال، لم يكن هناك غالبا انتقالة مهما يكن نوعها، لم يكن هناك حشى صيغة؛ فسأبر نواس _ على سبيل المثال _ يبدأ قصيدة مكونة من عشرين يتا ضد قبيلتي تميم وأسد بجزء طللى:

١ _ ألا حى أطلالا بسيحان فالعزب

إلى برع فىالبشر بقىر أبى زخب ٢ ــ تمر بهما حضر الظباء كأنها

أخماريد من روم يقسمن في نهب ه ـ منازل كانت من جلام وفرتني

وتربههما هند فأبرحت من ترب

٦ _ إذا ما تميمي أتاك مفاخرا

فقل عد عن ذا، كيف أكلك للضب ٧ ــ تفساخسر أبناء الملوك سسفساهة

وبولك يجرى فوق ساقك والكعب(٥)

فى القصيدة المهارية بكون النسب متبوعا بنوع من مدح الذات أو الفخر، قبل الهجاء. أما هناء فالشاعر يستغنى عن الفخر من حيث هو غرض انتقالي، ويدا فى الهجاء مباشرة إذ يسهل مزج الهجاء الموجه ضد القبائل مع الفخر القبلي، فلنأخد مثالا ابن الرومي الذي يفتتح قصيدة له يسبعة أبيات من الغزل ابن الرومي الذي يفتتح قصيدة له يسبعة أبيات من الغزل التنهى بما يلي:

٦ .. لى مسللج في الصمدود ليسالٍ

لیس نومی فسیمهن غمیسر غمشماش ۷ ــ وفسؤاد ممضنی، وشموق قمدیم

وهوى كسامن وسسقسمي فساشي

٨ ـ عسد عن ذكسره وسم نفطويه

بقــواف من الهـــجـــاء فــواشى ١٩ ــ علج سوء يهش للحادر للعبــ

سل العظيم الجردان أي اهتشاش(٢)

ليس الهجاء هنا هجاء قبليا بل هجاء شخصى، ذلك أن الأبيات القليلة في نهاية القصيدة كانت في مدح النفس، حيث يفخر الشاعر ببراعته بوصفه شاعرا.

ولا تتوفر إشارات كثيرة إلى أن الشعراء أنفسهم، أو النقساد في ذلك الزمان، كسانوا يرون أى شئ زائد عن المطلوب في القصائد من هذا النوع. كنانوا يناقشون أحيانا تنافر أغراض معينة في قصيدة ماء ولكن كان الرئاء عادة هو الذي يشار إليه، باعتبار أنه من غير الملائم أن تتخذ منه مقدمة لشعر الحب. يلاحظ ابن رشيق على سبيل لمثال أله أنه اليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرئاء نسيها ، كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء (٧٧)

ويجد حازم القرطاجني أيضاً أن النسيب غير متسق أو ٥منعقـد، مع الرئاء (٨٠).

لقد أعلن نقاد كثيرون أن شعراء مجيدين أهماوا السبب في أنواع معينة من قصائد المدح، عاصة في السبب في أنواع معينة من قصائد المدح، عاصة في الشحسيدة الاحتمالية التي توضع بمناسبة الأحداث على الحصون. إلغ ويذكر ابن الأثير مبروين لذلك : إذ لم يكن الناس يتوقون إلى السماع عن تلك الأحداث لم يكن الناس يتوقون إلى السماع عن تلك الأحداث لم يكن الناس المخترب بل إن موضوع الحب الرقيق كان يتنافر والوصف الخش الغليظ في المديح، الذي هو عكى أو وضيء الخرن (١٠)

ومهما يكن من أمر، فإنهم حينما أدانوا والتنافر، في الرصف أو عسلم التناغم في البنيسة (كسان من بين المصلحات المستخدمة والتفاوري، والتنافر»)، كانت ملاحظاتهم تنطق على أبيات داخل جزء من القصيدة، وليس على الأجزاء المكرنة نفسها (١٠٠).

ومع ذلك، يمكن أن نتبين إشارة النقــد الخـاص يقصيدة (النسيب ــ الهجاء) في قصيدة قصيرة لابن الرومي أنفلها هنا كاملة (٦١٠):

ــ ألم تر أنني قـبل الهــجــاء

أقسدم في أوائلها نسيب

.. لتخرق في المسامع ثم يتلو

هجمائي ممحرقما يكوى القلوبا

.. كصاعقات أتت في إثر غيث

وضحك البيض تتبعه نحيبا

- عجبت لن تمرس بي اغترارا

أتاح لنفسه سهما مصيبا _ سأرهق من تعرض لى صعودا

وأكسوى من مسيساسممي الجنوبا

تطرح هذه القصيدة البسيطة مجموعة من النقاط المهمة، ولنبداً من البيت الأول: هناك بعض الغموض في كلمة وأماجيء، هل تعنى وقصائد الهجاءة بما فيها من نسيب؟ أم أنها تعنى فقط الأجزاء الهجائية من تلك القصائد، ودون النسيب؟ يدعم الغضير الأخير حوف إلى التفسير الأول، ما الماعل واقدم، ولكن وفي أواللهاه تشير إنه النسيب الذي يقترض فيه أنه يفتح الآذان، ولكن إذا النسيب الذي يقترض فيه أنه يفتح الآذان، ولكن إذا النسيب أي البسيب في الموانى وجوبا، فإن النسيب في البيت الأولى لا يمكن أن يكون فاصلا من الوجهة الدورية، بل إن الوصل المعاواني ويقف، يخترقه أكثر رغم أنه من التزيد في هذه الحالة وجوب أن يتبعها (لم

«البيض» في البيت الشالث إما أن تكون البنات
 والنسوة الجميلات، أو السيوف التي تشبه لمتها الضحك

ه هكذا وردت في الأصل الإنجليزي.

_ وكلمة ابيض، اصطلاح شديد الشيوع اللسيوف. ولا أعتقد أن فكرة السيوف الضاحكة كانت مطردة، وإنما كانت السيوف تضارن عادة بالتماعات البرق، ويقارن البرق بالضحك (راجع القواميس)، ولذلك كان من السهل اتخاذ هذه الخطوة.

لقد تم تفسير الأبيات تقريبا، كأنها اعتذار عن الجمع بين النسيب والهجاء، كأن الشاعر يربد أن يسرر هذا إزاء ناقد غير مسمى، أو إزاء نفسه لا فرق. والأبيات شديدة المهارة. ليس ذلك فقط لأن ابن الرومي يحيل إلى التفسير المعتاد لوقوع شعر الحب في البداية، أي فتح الأسماع وجعل الجمهور متقبلا لما سيلي، ماضيا من المسامع إلى القلوب، بل لأنه أيضا يبتكر ليضع ارتباطا بين الصيغتين بطرق ثلاث مختلفة: الأولى .. التشبيه المستمد من الطبيعة: المطر والبرق أو الماء والنار، ثم التشبيه المأخوذ من الحرب: بهاء السيف الذي يفضى إلى الموت، وأخيرا وبالكلمات نفسها تبدل ضحك البنات إلى نحيب. إن الكلمة المفتاح في البيت الثالث وبيض، تخيل _ في الوقت نفسه _ إلى البنات في حالة النسيب وإلى السلاح في حالة الهجاء. وهناك شيع آخر خامض في هذا البيت، لقد تأسست ترجمتي على قراءة اوضحك، ومازالت الإضافة معتمدة على اوضحك، ونجد في طبعة نصار، من ناحية أخرى، اوضحك، وحيئلذ يكون الشطر الثاني جملة مستقلة ووضحك البيد يتبعه نحيب،، وهو شطر يقرر ــ أو يتظاهر بإقرار ــ حقيقة عامة. فيبدو كأن الشاعر يقول: ولا تتعجب من أن شعر الحب عندي يشبعه هجاء، فأهم من هذا أن ضحك السيوف اللامعة لابد أن يتبعه النحيب،

في البيت التالي يعلن الشاعر نفسه عن دهشته لتهور أولئك الذين يجرؤون على إثارة غضبه، ويبدو - ضمنا -أنه نظرا لهذا السلوك غير المتوقع يجب على الخِرمين أن يدخلوا في دهشة بغيضة حين يستممون لقصائده. وأخيرا، يختم قصيدته البسيطة ختاما بليغا، من خلال

عبارات قرآنية _ لا عبارة واحدة، بل عبارتان كما يعتقد محقق الديوان (١٢)، كأن العقاب بهجائه له طابع إلهي. وفي النهاية، ومهما يكن من أمر، ورغم مهارة الشاعر في هذا الجمع القصير بين تبرير الذات والتهديد، ظل هناك شئ زائد من وجهة نظر الجمهور. عادة كان يتم تدعيم شعر الحب لكي يضع الحاكم في حالة مزاجية عميزة إزاء الشاعر (ونحن نفكر هنا في الصفحة التي تقتبس غالبا عن ابن قتيبة حول القصيدة). كما أنه يمكن للمرء أن يتخيل أن جمهورا نزيها سيستميله النسيب الرقيق حتى يقبل تشويه الشاعر سمعة شخص آخر. أما في قصيمة ابن الرومي، فالمسامع تخترق والقلوب تكوى، ويشار إلى هذا في بيت واحد، وينسب هذا بوضوح إلى الشخص نفسه: ضحية الهجاء، وليس إلى جمهور ترجى استمالته. ما يصفه ابن الرومي هنا شكل من أشكال الخداع؛ إنه يسعى إلى الخداع أكثر مما يسمى إلى التلقي. والنوعان ليسا في حالة تعارض ولكنهما أيضا في حالة تعارض.

قد يثار السؤال عما إذا كان هذا التهير مناسبا؛ عما إذا إذا كان البرق أكثر روعة وأشد خطورة بعد المطر، عما إذا كان الاستماع لشمر الحب المعسول يجمل المرء أكثر تقبلا للسخرية المرة والبذاءة القنرة، حتى حينما لا يكون الشخص نفسه هو موضوع الهجاء بل مجرد جزء من جمهور عام.

ربما تكون هناك طرق لشرح أو تبرير الجمع بين النسيب والفخر. ومن السهل أن لكتشف ووابط في الموضوع بين شعر الحب والهجاء. والحالة الواضحة لهذا هي حالة النسيب الذي يكون وصف المفامرات العاطفية فيه متضمنا نساء الخصوم، وهو النمط الذي اشتهر به ابن قيس الرقيبات. ومن الممكن أن نرى في الجزء الذي ترجمناه عن أي نواس سابقا بعض المواضع على الأقل من التي تصرف بجنوب الجزيرة العربية، وهي مواضع غير عادية في القصيدة التقابلية، ومن المختمل أن

تكون ذات دلالة؛ لأن القصيدة نهاجم من يسمون بعرب الشمال. وقد فعل ابن جنى شيئا شبيها في تعليقه على قصيدة للمتنبى تتألف من نسيب (أو على الأقل صفحة حول الحب)، وجزء أخلاقي، وهجاء مقرع لابن كيغلغ في البيتين الثاني والثالث كما يلي (17):

٣ ـ يا أخت معتنق الفوارس في الوغي
 الأخـــــوك ثيم أرق منك وأرحم

٣ _ يرنو إليك مع العماف وعنده

أن الجوس تصيب فيسما محكم

ووفقا لابن جنى، فإن الشاعر هنا يتهم خصصه باللواط وغشيان المحارم. ومع ذلك، فإن معلقين آخرين يشيرون إلى أن «المناق» استعارة، وأن موتيفة غشيان المحارم سبق تقديمها في قصائد ليس فيها شئ يتعلق بالهجاء. وأعتقد أنهم على صواب، وغم إعجابي بسعى ابن جنى لجعل القصيدة تبلو أكثر تماسكا (111. ولكن حتى لو كان على صواب هنا، فستكون القصيدة حالة استثنائية، لعدم وجود ترابط واضح في القالبية العظمى من مثل هده القصائد.

هناك تفسير آخر لظاهرة النسيب مجده في القد التقليدي: أن النسيب «مفتاح القصيدة» و فهو يساعد في إطلاق العنان لما سيأتي، وعندما سعل ابن الرومي عما يفعله حين يتوقف، أجاب بأن شعر الحب يمينه على افتتاح القصيدة وولعمري إنه إذا انفتح للشاعر نسيب القصييدة، فقد ولج من الباب، ووضع رجله في الركاب (10)، وحكى في (كتاب الأغاني) أن الشاعر المركل الليثي الذي عاش في النصف الثاني من القرن المسابع قد عاني من العقبة التي تواجه الكاتب عند ماني أن يصفها في نسيه:

وفقال: أسفرى، ففعلت فكر طرفه في وجهها
 مصعدا ومصوبا، ثم تلشمت وولت عنه، فاطرد

له القول الذي كان استصعب عليه في هجاء عكرمة وافتتحه بالنسيب. ١٩٧٥.

ومن الواضع أن النسيب لم يوضع هنا من أجل المرأة (التي ذهبت لحال سبيلها على كل حال) ، ولا من أجل عكرمة، بل من أجل الشاعر نفسه، وإلى حد ما من أجل جمهور أوسع.

ويدو لي أن للتفسيرين السابقين معا بعض المصداق: النسيب باعتباره شكلا من أشكال استنفار الخير لدى الجمهور، والنسيب باعتباره نوعا من الحقز أو المسهل للشاعر. ولابد للمرء أن يضيف إلى ذلك تفسيرا ثالثا: أن الشعراء بدأوا قصائدهم بالنسيب، لأن ذلك كان شيئا جاهزا، كان الشم الذي يفعله الشعراء منذ قرون. وفي العصر العباسي كان هناك وعي متزايد بأن هذا العرف كان أثرا باقيا. ولقد سخر أبو نواس من هذا العرف، بما عرف عنه من اللوتيفة المضادة للنسيب، وبدأ المتنبي قصيدة من قصائد المدح قائلا وإذا كان مدح فالنسيب المقدم.. أكلُّ قصيح قال شعرا متيم، (١٧)، غير أن هذا العرف استمر في قصيدة المدح. ويعترف على ابن خلف، في القرن الحادي عشر، بأن شعر الحب والغرام لم يكن ملاثما حقا للموقف المهيب الخاص بإلقاء قصيدة المدح. ولكنه مع ذلك يدافع عن ممارسته لأسباب معتادة (۱۸)

ومهما يكن من أمر، فإن اجتماع النسيب والهجاء سيمسح تادرا بمرور الزمن. ونحن نجد أسئلة في أعمال الشمراء المحدثين الكبار: بشار، وأبي نوام، والمتنبى، وابن الرمى ولكن في ديوان المتنبى، في القرن الماشر، لا توجد حالة واحدة للتجاور الصارخ للحب والهجاء. ليس سوى حالة واحدة لبناية مفاجئة بالجانب الهجائى: التي سأعود المشار إليها سابقا عن ابن كيغلغ، التي سأعود إليها لاحقا. ولدى انطباع بأن شعراء آخرين، من القرن الماشر فصاعدا، قد نأوا بأنفسهم عن مثل هذا الانتقال المناجئ من شعر الحب إلى الهجاء، ونأوا عموما عن

ألجمع بين هذين الغرضين في قصيدة واحدة. إن الشكل المعياري لقصيدة الهجاء هو القصيدة القصيرة (الإيجرامية) ، حتى حين تكون القصيدة طويلة تكون وحيدة الغرض، والحق أنه رغم أننا وأبيا ابن الرومي يدافع عن قصيدة والنسيب – مع – الهجاء » فإن قصيدة الغرض كانت أكثر اطرادا في ديوانه هو ألفاض.

وإذا ما تم استيار شكل القصيلة متعددة الأغراض للهجاء، فإن المقدمة الغزلية تكون أحيانا ساعوة، كما في القصيدة الشهيرة لابن عنين بعنوان «مقراض الأعراض» الموجهة ضد أهل دمشق؛ القصيلة التي عاقبه بسببها صلاح الدين:

_ أضالع تنطوى على كرب

ومنقلة مسستسهلة الغسرب

ــ شوقا إلى ساكني دمشق فلا

عدت رياها مواطر السحب⁽¹¹⁾

من المزاهم الشاهمة أن النقد الأدبي والنظرية الأدبية المربية التقليدية لم تكن ذات جدوى على الدوام، خاصة فيمما يتملق بينية القصيدة وأجزالها، أو فيمما يتصل بتصنيف الأدواع. قد يكون هذا صحيحاء لكن يبدو لى أيضا أن نظريات النوع الحمايشة وتاريخ الأنواع، بكل ضجتها المنهجية وتقنياتها النقدية المعقدة، لا تلائمنا في يتملق بقضايا التقيم والتصنيف. والسب، بطبيعة الحال، هو أن هذه النظريات لا تنظر إلى أبعد من صورة الأدب الغربي المماد، وهي الصورة التي تتضمن الأداب اليونانية والأمريكي العالمي، فلايزال الثالوث المقدى، ملحمة المحر خالى الحديث، ملايزال الثالوث المقدى، ملحمة المحر خالى، ولو بمهاجمته. إن كل النظريات الغربية تقريبا تسلم بأن القصيدة مسبوكة بطريقة ما، وربما كان معظمها يؤيد القصيدة مسبوكة بطريقة ما، وربما كان معظمها يؤيد

الرأى القائل _ بعبارة وبلك و وارين _ أن «أعلى قيمة للقصيدة حين يكون نظامها في أحكم صورة ا(٢٠). صحيح أن أصواتا معارضة قد تسمع، كما هو الحال عندما نسمع تيري إيجلتون وهو يقول في (مقدمة في نظرية الأدب) ١٩٨٣ : ٥من المؤكد أنه لا يوجد مبرر لأن نفترض أن الأعمال الأدبية يؤلف _ أو ينبخي أن يؤلف _ كل منها كلا متناغما (٢١١). أما في النقد التطبيقي والتحليلات الأدبية، فإن مثل هذه المواقف تكون أقل حضورا منها في الدراسات النظرية. وأنا نفسى أجد أن من الصعب .. حين أدرس أو أقيم القصائد العربية .. أن أقاوم الرغبة في البحث عن السبك والوحدة، رغم أنني الآن واع بأن الأكثر جدوى هو أن أستبدل دبيت الشعر، أو والصفحة يـ والقصيدة، كما أن على المرء، بدلا من البحث عن نظام محكم داخل القصيدة .. أن يبحث عن ارتباطات نصية محكمة. إن بيت النسيب، على سبيل المثال، يرتبط في الغالب مع أبيات من قصائل أحرى، وعلى تحو استبدالي، أكثر نما يرتبط بالأبيات الأخرى في القصيدة نفسها؛ وعلى نحو سياتي .

أعتقد أننا يمكن أن نرى بمائلة مفيدة بين القصيدة وأجزاتها من ناحية أخرى. إن نظام الأجزاء للكونة نظام تقليدى، لكن هناك غدراء للكونة نظام تقليدى، لكن هناك غدرا كبيرا من الاختيار وإمكان التنويع؛ نقد يجئ الهبوية في النهاية (حسن الختام) أو في البداية، يوصفها نوصا غي ثقافتنا، أن تناول حلوى قبل اللحم والخضار، أو أن يحد الهجاء متبوعا بشعر الحب في قصيدة واحدة. وعلى حين نستمتع بالشيع الكمال (القميدة أن الوجبة)، فمن المتنابعة، جمعها الرائع بين الأخزاق والتخامة للمكن بالطبع أن تصدمنا العلاقة المتناغمة بين الأجزاء والمتنابعة. لكن الأكثر حدوثا هو أن ينشغل المرء على نحو استبدالي – بأطباق متشابهة أو متساوية، لكنها نحو استبدالي – بأطباق متشابهة أو متساوية، لكنها غائرة. أطباق كان قد استمتع بها مرة، وذلك من خلال

المقارنة. بل إن الأكثر حدوثا من ذلك ألا يتأمل المرء الكو ولا يقارن الأجزاء الحاضرة بالغائبة، إنه فقط يتذوق كل وقطمة على نحو عارض. ومن الخير أن نقارن مثل المستعارات المطبخية أو الخاصة بالتذوق في الأدب المستعارات الملاجئية أي مسبحة الدولويش *> وحيث المستعارات الملاجئية أي مسبحة الدولويش *> وحيث الإيسجراما: والماراه، والملح، والخرا، والمنت نقارن مقد الاستعارات بالاصطلاحات القلية العربية؛ حيث نجد الوليطا وبالحارات والملاحة» إذ إنها أكثر الوليطا والملاحة» وعلى عكس مثيلتها في المؤرسة وعلى عكس مثيلتها في المؤرسة المؤرسة عكس مثيلتها في المؤرس،

ومع التسليم بأن النظرية العربية التقليدية ليس لديها الكثير لتقدمه من خلال تفسير ووصف قصائد االحلو ... والمر، التي تدرمسهما، يسدو أن الدرامسات الحديشة هي الأخرى لن تتقدم بنا خطوة إلى الأمام. إن أفضل كتاب أعرفه عن نظرية النوع هو الكتاب السهل لألاستير فاولر (أنواع الأدب: مقدمة لنظرية الأنواع والصيغ) المطبوع في عسام ١٩٨٢ . وفي الفسصل المعنون الخسولات النوع٤(٣٢)، وحول العمليات التي قد يتغير بها النوع، يحدد فاولر العمليات التالية: التجميع (على سبيل المثال مسرحية القناع الإليزاشية التي مجمع بين المسرحية الصامتة ، والحفلة التنكرية ، والمهرجان ، والتسلية) والتنضيد (حين يتم مجمع السونيتات في حلقة واحدة) والتضمين (مثل وجود عبارة مأثورة في قصيدة حب، أو وجود خرافة في حلقة معجزات) والخليط النوعي (علي سبيل المثال خلط البطولي بالرعوى) ، أما أوضح الأشكال فهو التهجين، كما في السونيت المكونة من إيبجرامات، أو التراجيكوميديا.

لن أحاول أن أحدد كيف يمكن للمرء أن يشخص القصيدة الجاهلية على أساس من هذا التصنيف، فتحن لا نعرف حول أصولها ما فيه الكفاية، لكى نقول إن

طبيعتها المتعددة الأغراض جاءت نتيجة للتجميع أو التنضيد أو التضمين. إن قصيدة دالنسيب ــ الهجاءة لم تنشأ تنيجة للتجميع أو التنضيد على كل حال، وليس هناك مسألة مزج أو تضمين، باستثناء الجزء الهجالي؛ حيث يتطفل أسلوب الأهجية و أغراضها على بنية القصيدة أما فيما يتصل بشكل القصيدة الكلية، فأود أن أضيف فصيلة لم يشر إليها فاولر، وهى الإقصاء أو الإبعاد، لأنى أؤكد أن الأغراض الانتقالية في الأشكال الباكرة استغنى عنها في القصائد التي ندرسها هنا.

وأعترف في الوقت نفسه بأن القضايا ليست شهية الوضوح، فماذا نقول عن تلك القصائد التي هي أساسا قصائد التي هي أساسا قصائد حب، لكنها خولت إلى الهجاء المقتضب في نهايتها بنوع من التعقيب؟ انظر مثلا إلى قصيدة بشار المؤلفة من النين وعشرين بيسًا من الغزل في أم بكر، متبوعة بخمسة أبيات ضد حماد عجرد (۲۲۳)، أو قصيلة أبيات ضد من يسحى زياد (۲۶۵)، هل ينبغى أن نفكر في مكتسملة؟ ربما، وإذا لم تكن، هل ينبغى أن نفكر في عملية انكماش ما؟ أم نفكر قبل هذا كله في عملية عملية انكماش ما؟ أم نفكر قبل هذا كله في عملية بشيد. وهناك بعد ذلك قصائد مثل غزلية بشار في محبوبة لا اسم لها، التي تبدأ كما يلي (۲۰۰):

۱ ـ یا خلیلی أسسها ملك الحب واصتنی ۲ ـ أو دهانی أمت به بلغت نفسسی المدی
 لکتنا ترتبك فجأة عند قوله:

٨ ـ لا تكونا كعجرد لعن الله عسجسودا
 ٩ ـ ابن نهسيا كأمه يبتغى باسته ندى (٢١)

ثم يستأنف الغزل في البيت رقم ١١ كأن شيفا لم يكن. إنها حالة تضمين فيمما يبدو، إن لم تكن حالة توليد. إنه نوع من الهجاء العرضي أو الاستطراد كما يسميه العرب، وهو شائع في الشعر العربي، خاصة في

ه نوع من الطعام قائم على الخلط.

المدح والفخر، لكن موقعه في قصيدة الحب عند بشار غير مألوف بالمرة. وهو، بمعايرنا نحن، غير ملائم لدرجة ججملنا نتساعل عما إذا كنا نتحدث في هذه الحالة عن تضمين يفضى إلى تخول نوعي.

ومن الغريب أن النقاد العرب لم يدرسوا هذه الحالة وأمثالها من التجميع المتنافر للأغراض، بينما أدانوا ما اعتقدوا أنه وصف متنافر في بيت واحد أو صفحة واحدة. لقد اعترض ناقد غير معروف ــ نقل ابن سنان الخفاجي كلامه في القرن الحادى عشر ــ على بيت هجاء منسوب لابن الرومي:

_ من شعرها من فضة وفقرها من ذهب وذلك على أسساس أن وصف المدح لا ينبضى أن يستط بوصف المدح لا ينبضى أن السخرية (۲۷). ولكن، على الرغم من عدم وجود نقد السخرية (۲۷). ولكن، على الرغم من عدم وجود نقد القرن التاسع يشير إلى أنها لم مجتلب الشعراء ومعيى الغرر لوقت طويل. لقد كان العصر المباسى الأول من زمن بالمحترى وابن الروسي ... عصر بجارب متعددة في الأشكال والأساليب والأغراض، في عصليات مزج ويجمعيع لم تكن قابلة للنمو دالصا، على الملكن العلويل. وقد امتدح ابن الرومي أحيانا لأن والموحدة المضرية في قصائده لم بكن مؤلفة قسار من بجميع الأغراض والمتضارية، قم قصائده لم بكن مؤلفة قسرا من بجميع الأغراض والمتضارية، قم قصائده لم بكن مؤلفة قسرا من بجميع الأغراض والمتضارية، (۲۸)

إنها شخصية المتنى الشاهقة بغير شك؛ المتنى الذي أكدت أعماله الكاملة أن الظاهرة قد تضاءات تماما. ولكن حتى المتنى قلم قصيدة من هذا النوع: القصيدة المشار إليها سابقا، الموجهة ضد ابن كيغلغ، وهي القصيدة الوحيدة التي يجمع فيها المتنى بين النسيب والهجاء. والحق أنه توجد بين المغرضين انتقالة أخلاقية: من الشعيرات الرمادية الغضة إلى تصاريف الزمان، إلى

انعدام الثقة في الناس، ومنها إلى الهجاء، إلا أن الانتقالة لم تزل مع ذلك فجائية.

١٣ ــ والظلم من شيم النفوس فإن مجمد

ذا عـــفـــة، فلملة لا يظلم

۱٤ ـ يحمى ابن كيغلغ الطريق(٢٩) وعرسه

ما بين رجليمها الطريق الأعظم

١٥ ـ أقم المسالح(٣٠) فنوق شفنر سكينة

إن المني بحلقتيها محضرم(٣١)

وهلم جرا.. لقد امتدح نفاد كثيرون المقدمة، وأدان آخرون الهجاء (۱ه هذا الكلام الذي ينفر عنه كل طبع ويمجه أي مسمع كما يقول الحاتمي (۱۳۲۰)، لكن أحدا لم يمترض على التضاد بين الالتين. إن الإلحاح على والمصفة في الأبيات ١٣ / يصطلم بعنف مع عدم المفة فيما يأتي يمع ذلك. ومن غير المتقد الا يكون المنهجي، الفنان الواعي - قسد وضع ذلك مسوضع التمحيص، متممنا أن ينتج قميدة مفككة. والتيبية شئ التمحيم، تطعة صافية مثل التي دافع عنها ابن الرومي في قصيدلته البسيقة التي نافضناها من قبل. ولكن، على الرغم من التغير المفاجئ في النضة والاتنظام لا يوجد عفة، ولا حين الشاح نفسه.

إن المرء ليرى مدى الإغراء في أن يبحث عن الانساق والسبك في قصيدة ما، حتى حين يبدو أن الشاعر نفسه يسعى وراء نوع من انمدام السبك. وأعتقد أن الإجراء المضاد، في أيامنا هذه، وفي النقد الأدبى المدعى للحداثة، هو جزء مما اصطلح على تسميته الضكيكية ومن ثم، فإن ما أفعله وماقعله ابن جنى من قبلى _ يمكن تسميته دتهديماه، إذا لم تكن هذه الكلمة قد قبلت فعلا، إنها تبدو لى كلمة ملائمة على أية حال عند تطبيقها على نوع هدام مثل الهجاء.

الهوامش،

- ١ ــ قرات تسمة من هذه المقالة على دهافوش شيره فى مؤتمر الأنب العربى حول دافعرع واللغة فى الأنب العربى، ولل 1944 التصحيص لبعض التقافذ فى كتابى دافروع والقبيح؛ مواقف تجاه شعر الهجاء فى الأدب العربى القديم، البدن 1944. وكلسة نوع Genre فى عنوان هذه المثالة تستخدم بعدنى هام، وليس معناها أتنى أعد وصيغة النسيب والهجاء أنواها بالمنتى المحد للكلمة.
- ۲ _ انظر على وبعه الخصوص ، متبقان بمل: «الإمبراطورية الإسلامية وشعر لللبح العربى في أوقل القرن التماسية ، جريفة الأدب العربى ، ۱۹۷۷٪ ، ص ص ۲۰ _ ۳۵ ، وكتاب التكلف في اللغر العربى، تحليل بدوى لتصوص مختارة ، کامريذج ، ۱۹۸۹ .
 - ٣ _ عناك مثالات على ذلك:
 - أب الحجليمة. ديوانه، لمحلة جولدتسيهر ١٨٩٢ ۽ ص ٥٠٣ من تصيدة من ٢٢ بيتاً،

يقطع طول القيل بالزقسسوات	ا _ ألا من لقلب عـــارم التظرات
كنو اكتيبهما كبالجنزع متحبذرات	٢ ــ إذا مسا الشها أعسر الليل حسانات
إقا ليسبط العنسلاب بالحسجسبرات	٢ _ هنالك لا أخستني مسقسالة كسائح
قبيساح الوجسوه مسيستى المسلوات	ا _ لدماری لقد جریتکم فوجنتگم
الماجن مستقل الأقود التيسسرات.	ہ _ لہم تقب منثل الشيبوس وتسبوہ

ب. حسان بن ثابت. حتن الديوان سيد حتفي حسنين، القاهرة ١٩٧٤ ، ص٣١٣،

- ٤ .. هيوان بشارين بود، عتمين محمود طاهر بن عاشور، تونس والجوائر ١٩٧٦، الجرء؟ ، ص١١١، ملاه١.
 - م ديوان أبي تواس، محتيق إيوالد ثاجر، قيادن ١٩٧٧، الجوء ٢، س١٩٠.
 - ١ _ ديوان ابن الرومي، عقيق حسين نصار، القاهرة ١٩٧٥ ، الجرو٣، ص٩، ١٧.
 - ٧ ... أبن رشرق : العبدة: القامرة ١٩٥٥ ، الجزء ٧/ ص١٥٥ .
 - A .. حازم القرطاجين، منهاج البلغاد، تونس ١٩٩٦ ، ص٢٥١.
- ٩ ... ابن الأثير؛ الماق السائر في أدب الكاتب والشاعر؛ القاهرة ١٩٥٩ ؛ النبرة ٣؛ ص٦٦.
- ١٠ ... انظر كتابى، وأوسع من البيت: آواء نقاد الأدب العربي القنداء حزل ميك القصينة ووحنتهاه ، ليدن ١٩٨٢ .
 - ١١ ـ ديوان اين الرومي، الجزء الأول، ص٣٢٨.
 - ١٧ _ يستخدم للبيت الأخير عبارات قرآنية.
- ۳ عوان لملتهی زمیلین الواحدی) برامر ۱۸۲۱ ، سر ۳۵۰ ، (بسایی الدکتری) شمتین مسطقی السقاء القاهر ۱۹۳۱ ، الجوه ۵ ، سر ۲۷۰ . ۴ - فارن أیضا مع تعلیق این جنی البیت الأول کما آورده المکرری رواجع مثالا آخر لاتجاه این جلی فی البحث عن الریاطات بین الأجزاء افتقاقه فی القصیدة، وراجع
 - وأوسع من البيته ، مره ١٣٥ .
 - ١٥ ــ أين رشيق: العمشة، الجزء الأول، ص٢٠٦.
 - ۱۹ ــ الأصفهاني: الأغالي، تحقيق دار الكتب الجزء ۱۷ م ص ۱۹۳. ۱۷ ــ ديوان المشيئي (الواحدي) ص ۶۳۹، والمكبري جـ ۳ ، ص ۳۵۰.
- ١٨ ... على ابن خلف: مواد البيان، تخفيق قاود ميزكين، فراتكفورت ١٩٨٦، ص ٨٥ (في الجزء للخاس يضرورة التمهيد أو المقدمة في كتابة الرسائل والخطب. إلغ).
 - ١٩ ... ياقوت بمعجم الأدياء، طبعة القاهرة ١٩٣٧ البيزء ٢١ ، ص١٨.
 - ٢٠ ـ. رينيه وبلك وأوستن وارين؛ نظرية الأدب ١٩٦٣ ، ص٢٤٥.
 - ٢١ ... تيرى إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، أكسفورد ١٩٨٣ ، ص٨١.

- ٢٧ _ الاستيرة اول: أتواع الأدب: مقدمة في نظرية الأنواع والصيغ، أكسفورد ١٩٨٧، من من ١٧٠ _ ١٩٠٠.
 - ٢٣ _ ديوان بشاره الجزء؟ ، ص١٠٧ _ ١١١ .
 - ٢٤ ــ نفسه، الجزء الأول ١٦٦٨ ــ ٢٧١.
 - ٢٥ _ نفسه، الجزء الثاني ١٥١ _ ١٥٣.
 - ٢٦ _ أو ريما ديتني بإمته تديء.
- ٧٧ ــ ابن سنان الخفاجي: صو الفصاحة، محقيق على فودة، القاهرة ١٩٣٧ ، ص٥٥١ ، والبيت غير موجود في ديوان ابن الرومي.
- . ٢٨ _ راجع على مبيل للثال هـ. أس. چب والأهب العربي: مقدمة، أكسفورد ١٩٦٢، ص٨٥ وراجع إيليا حاري فن الهجاء عند العرب، بيروت ١٩٧٠، ٥٨٠.
- ٢٩ حينما فر المتنبي شمالا إلى أتطاكية قبض عليه ابن كينلغ، وكان يأمل أن يكتب الشاعر فيه تصيدة مدح. راجع الديوان (شرح المكبري) الجزء ؟ ، ص١٢١.
- ر ــــ يون اسمى سروان مل المانتى، التى مقلبا السيدى في الإلائة عن سرفات للتى غلبن إيراميم السرقى القادرة ١٩١٩، من ١٧٧ وفي ٣٧ ــ راجع الفاعور بن المتنى رأى على المانتى، التى مقلبا السيدى في الإلائة عن سرفات للتى غلبن الفادر ١٩١٥، من ١٩١ ، من ١٩١ ، من ١٩١، من ١٩١ ، من ١٩١



وظیـــفـة البـــلاغــة فی الشعر العربی الوسیط قصیدة ابی تمام عن عموریة* مصد مصطنی بدو

من الظواهر الأدبية المثيرة لملتأمل، بروز أسلوب فائق البلاغة والزخوقة في الشعر (والأدب العربي عامة) في القرن السامع ثم التشار بسرعة في أعقاب ذلك. وعرف هلا الأسلوب بالبديع (أي والجديدة). وليس الأسلوب المزخوف خاصية يفرد بها الشعر العربي، وإن شاح رأى مسبق يقول بأن العربية تعلوى على نزعة للتجمل والإطناب، إذ يمكن ببسهولة أن نجد أمثلة منابهة في آداب وقون أخرى، ولا نعش علمه الداخة، فحسب، في ثقافات مجاورة وثيقة الصلة بالعربية، كالمفارسة التي يرى بعض الباحثين أن البديع يرجع بالعربية، كالمفارسة التي يرى بعض الباحثين أن البديع يرجع بأمولة إلى المنسولة الأسلوب الذهبي، الشسواء الأسكنلنديين المشاورة المستقرون للخاسي شن المشقولة بنفسوس، ووصلت إلى ممناصيهم الفرنسيين عن المشقولة بلقب والسلطين في الشرف الماطين البلاغة، وقد يكون أسلوب اللطفيف في الشرف الانجليزي قد انحصر في أعمال ذات مسحة خاصة مثل الانجليزي عد انحصر في أعمال ذات مسحة خاصة مثل المؤورس) لجون ليلي، أو (أركاديا) لقيليب سيدني، ولكن

في المقابل فاع التشبيه الإليزايشي المغرق (مما غيده مثلاً في قصيدة كامبيون التي تبدأ بالبيت القائل وبوجهها حديقة) بوصف هذا التشبيه سمة مميزة للشعر الإنجليزي، كما راج الشعر والميتافيزيقي، وامتد به الأجل. ذلك أن الثانق الأسلوبي من التطوامر المألوفة في تاريخ الفن الغربي. ومع ذلك، فيهنما كان والتأثي، في أوروبا مجرد مرحلة واحدة من مراحل التطور الفني أعقبتها مراحل تسم بأساليب مختلفة، حافظ البديع على جاذبيته، ذات النتائج السيئة في بعض الأحيان، طوال ما يقارب الألف عام.

وقد ينجلى اللغز قليلاً، وإن لم يحل، إذا ما التبهنا إلى طبيمة الشعر العربى الإسلامي التي شحكمها تقاليد صارمة، وإلى ضيق النطاق الذى تستطيع الموهبة الفردية أن تتحرك فيه لتبدى قدرتها الخلالة داخل أسوار التراث شديدة الضيق، التي فرضت على الشعراء التركيز على ملامح أسلويية دقيقة كالأدوات البلاغية، ولم يمض وقت طويل حتى درس النقاد الأديون والبلاغية، ولم يمض وقت طويل حتى درس النقاد الأديون والبلاغيون والنحويون العرب في العصر الوسيط البلاغة وحللوا أركانها، وفنوا قواعدها، وتنصب هذه المدراسة

عن Journal of Arabic Literature (المدد التاسع، ۱۹۷۸).
 ترجمة محمد يحيى، قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة.

رزادت دقة، بل أصبحت رتبة الطابع مع مرور الوقت. ذلك أن عناصر البديم الخمسة التي حددها ابن المتز في أول منافر المبديم الخمسة التي حددها ابن المتز في أول معالم المبديم عروالي معالم على معالم على المبديم عندما كستب أبو هلال المبديم عندما كستب أبو هلال المسلمين كرن كتاب المبناعتين حوالي 397هـ 100م. الذي قد له المسكري كتاب المبناعتين حوالي 397هـ ما الذي قد له المبديم كثير كسب المبلاغة فيوحاً، وهو كتاب (مفتاح المبلاغة فيوحاً، وهو كتاب (مفتاح المبديم للسكاكي المترفي حوالي 271هـ 271م. وفي المبديم المبديم عندالما المبديم عن الماتيد عن الماتين السيوطي الماتين عن الماتين من المستن المبديمية عن الماتين من المستن البديمية (٢٧)

وفي بعض الأحيان، وكما يتضع حتى من القائمة الموجزة التي أوردها أ. ج. أربيري في كتابه (الشعر المربي: مدخل للطلاب)عام ١٩٦٥، فإن الفوارق كانت منعدمة بين هذه التقسيمات. وربما جاز للمره أن يشير إلى شكوى كونيكيان المشهورة عن ميل اليونانيين إلى تسمية والصور البلاغية؛ في الفترة التي أعقبت أرسطو، وذلك لوصف ما شاع في الكتابات النقدية العربية من مصطلحات فنية تخدد الظلال الدقيقة، بل بالغة الدقة، لشتى الأساليب اللغوية. وقد يكون النظير الحقيقي لهيمنة هذا النمط من التفكير البلاغي في النظرية النقدية العربية قائماء ليس في فترة ما بعد عصر النهضة في أوروبا، يقدر ما هو في التاريخ المبكر للنقد الأدبي الأوروبي، خلال الحقبة الطويلة المئدة من أواخر العصر الكلاسيكي، حتى نهاية المصور الوسطى وماصاحبها من انهيار مقهوم «ثلاثية العلوم» التي كان للبلاغة فيها أهمية توازى أهمية المنطق والنحوء وترتبط يهما ارتباطأ لا انفصام له. لقد كان التراث البلاغي قوياً إلى حد أن عدداً لا بأس به من كتب النقد في عصر النهضة خصصت مساحة كبيرة لتناول الأدوات البلاغية. قفي الجزء الثالث مثلاً من كتاب بوتنهام (فن الشعر الإنجليزي) عام ١٥٨٩، والمنون دعن الزينة؛ في إشارة ذات مغزى، هجد إحصاء لما يزيد على المائة صورة بالاغية يقسمها الكتاب إلى ثلاثة أقسام سماها بأسماء قديمة مثل والسمعية؛ ووالحسوسة؛ وواللفظية؛ .

ومن المعروف أن البديع لم يفرض نفسه في المهد العباسى دون مقاومة. فقد عبر الكثيرون من النقاد والدارسين عن معارضتهم الشديدة لأسلوب الكتابة للتكلف. وطرت معركة القلماء والمخدنين من نواح عدة حول استخدام البديع. كما أصبح البديع محبور الخلاف حول مزايا شعر أي تمام والبحترى، كما كان يكمن وراء الكثير من الجدال الذى دار بعد ذلك حول شعر الأول، ولكن ما إن انتصر البديع حتى فرض سعارته على الشعر المبرى لقرون عدة، وإن كتاب المباذلة كان في عهد متأخر، كزمن إبن خللون، أن أحد أساداته كان يهد أن تعاقب الدولة أولتك اللون يغرقون في استخدام البديع (٢٠).

وكما كانت الحال في أوروبا، فإن رد الفعل ضد التراث البلاغي لم يحدث في العالم المربي إلا بعد مضي وقت طويل من بدء تهمضته الحديشة، والذبول التدريجي للمفهوم الوسيط الذي كان يرى في الأدب نشاطا اجتماعيا عاما (٤). لكن النهضة العربية لم تخدث إلا في القرن التأسع عشر، متأخرة أربعة قرون عن نظيرتها في أوروبا. وربما يسبب هذا التأخر كان رد فمل الكتاب العرب المحدثين عنيفاً. فقد اشمأزوا من الألعاب البهلواتية اللفظية التي كانت تمارس في الشعر والنثر على السواء، ومن الاهتمام المغالي فيه بالشكل على حساب المضمون. والبديع يتعرضُ الآن للرفض، جملة وتفصيلاً. ونجد الدارسين الغربيين الذين لا يكتفون بمجرد تستجيل الصنور البلاغية العربيةء وتتبع تشأتها بأسلوب موضوعي بارد، يعربون عن امتعاض ورفض سريع مشابهين، إذ قبال أحيد هؤلاء النارسين مبؤخراً إنه، على العكس من المؤثرات الصوتية التي تشد المشاعر والحواسء تضاطب الأساليب البلاغية العقل بالأساس(٥). وهذه ملاحظة غريبة ومضللة؛ لأنها تشير من بين أشياء أخرى إلى أن هناك تناقضاً بين الأساليب البلاغية والمؤثرات الصوتية.

ومع ذلك، فقد ظهرت مؤخراً دلائل على حركة أحمد تنشأ بين بعض الدارسين الذين تأثروا بالتطورات الحديثة في الأسلوبية نحو رد الاعتبار إلى البديع، بإلبات أنه لا يخلو دائماً من أداء وظيفة. ففي كتاب (الشعر المربي: مقال في سبل الخلق الفني) عام ١٩٧٥، يناقش جمال

الدين بن شيخ دور التجنيس في النظيم الشعرة (ص ١٨٧ وما يتبسها). إلا أن مناقشته هذه، رغم إطارها النظري المفصل، تنصب فقط على الجوانب السطحية من الشعر. وعما يزيد الأمر سوءا أنه ماسرم بشكل لا هوادة فيه بالمنظور التاريخي النسبي، مما يحول بينه وبين الإدلاء بأحكام جمالية. وفي هذا الصدد، نشير إلى دراسة أكثر عمقاً وفائدة هي ما قام به أندراش حاموري في كتابه (فن الأدب العربي في العصر الوسيط)[برنستون، ٢١٩٧٤]. ويسترشد حاموري بملاحظة أبداها الناقد العربي الكبير عبد القاهر الجرجاني في (أسرار البلاغة)، ومفادها أن نماذج التجيس الوحيدة التي تبعث على السرور هي ما تستدعيه فكرة النص وتتطلبه وتؤدى إليه. ويتساعل حاموري عما إذا دكنا نستطيع إقامة رابطة مساشرة من نوع ما بين الفكرة والصورة السلاغية) (ص ١٣٠). وإذا كانت الشكوك تحيط بناهة بإمكان وجود مثل هذه الرابطة المباشرة، وذلك على الأقل في القصائد ذات الميزة الجمالية، فإن حاموري يقدم لنا في سياق مناقشاته ملاحظات عدة وإشارات قيمة. ويتخذ حامورى، مثالاً، قصيدة أبي تمام المشهورة في مدح الخليفة المتصم بمناسبة فتح عمورية عام ٨٣٨م. ويسمى في ذلك إلى إلبات أن أبا تمام كان متمكناً من فن البلاغة. غير أن ما يطرحه حاموري لا يبدو لي

وسوف أسمى، فيما يلى، إلى يبان أن فن البديع بمكن أن يكون المنتاح لفهم المحنى الكلى للقصيدة، فضالاً عن كونه عنصراً أساسياً في بتائها. ولا أهدف من ذلك إلى الدفاع عن البديع في حد ذلك، كسا لا يعنى كلامى أن البديع يتحول إلى أكثر من مجرد حلية أو أسلوب كلى عديم المتبعة إذا فشل الشاعر في أن يعيد صياخته من حلال العمل الإبداعي، وسوف أقتصر على بحث قصيدة أبى تمام ذائها، ليس فقط لأنها قصيدة ممتازة في بابها، وإنسا أيضاً لأن كتشاف قيمة البديع فيها سيكون إضافة مهمة؛ حيث إنها قصيدة مشهورة، وسوف أقصر ملاحظاتي على يعمل أجزاء القصيدة لضيق المساحة الذي يحول دون الدحول في عليا

إن يناء هذه القصيلة واضح، فهى تنقسم إلى سبعاً أجزاء متساوية تقريباً تتبعها خاتمة:

- الأبيات من (١) إلى (١٠): الهيجوم على المجمين
 الذين تنبأوا زيضاً بأن المدينة لن تفتح للمسلمين في
 ذلك الوقت من العام.
- ٢ الأبيات من (١١) إلى (٢٢): وصف للنصر يشمل
 وصفاً للمدينة المفتوحة.
- ٣٦. الأبيات من (٢٣) إلى (٣٦): وصف القتال ووصف المدينة.
- 3- الأبيات من (٣٧) إلى (٤٩): مدح الخليفة وهو البطل الفاخ.
- الأبيات من (٥٠) إلى (٥٨): الهجوم على الحاكم البيزيلي تاوفيلس.
- آل الأبيات من (٥٩) إلى (٦٦): مزيد من الوصف للقتال وسبى نساء العدو.
- ٧١ الأبيات من (٦٧) إلى (٧١): خاتمة توضح المغنزى
 الدينى للنصر.

وإذا كان هجوم الشاعر على المنجمين وبوءاتهم الراتفة الذى تشتح به القصيدة عيضا، فإن تركيزه فى الخاتمة على الطابع الدينى لانتصار خليفة الله والشبه الذى يتبينه الشاعر بين هلما الانتصار وانتصار النبى، يوازن النفصة؛ لذا يتباين القسم الأول بوضوح مع الخاتمة.

أما القسم الرابع، وهو المديح المكال للعليفة، فإنه يتباين مع القسم الخاس الذى يسخر فيه الشاعر من تاوفيلس. ويقدم القسم الثانى صورة أضفى عليها الطابع المثالى للمدينة التى تشبه يامرأة، يينما يقدم القسم الثالث تنمير (أو اغتصاب) المدينة، ويتبقى القسم السادس الذى يجتمع فيه موضوعا القسمين الثانى والثالث ويعرضان ثانية. فيجانب وصف القتال، يصف هذا القسم أسر النساء.

وهكلا يماد التركيز على العنصر النسائي المذكور في التشبيه في القسم السابق، ويظهر هنا في شكل «النساء

الحقيقيات، ويضح من هذا المرض الوجز أن يناء القصينة يقوم على محض التبانن والتواؤن. وصحيح أن هذه الأقسام ليست محدودة إلى الدرجة القصوى؛ إذ تتداخل وتندمج الموضوعات التي تتناولها، لكن، مع ذلك، فالقصينة يمكن على وجه المموم أن تقسم إلى ما فصائاه فيما سبق.

وتتحول من البناء العام إلى تضاصيل الصور البلاغية. ولنأخذ الأبيات الثلاثة الأولى كمثال:

السيف أصدق إنباء من الكتب

فى حدة الحد بين الجد واللمب ييش الصفائع لا سود الصحائف فى مستسونهن جسلاء الشك والهب والعلم فى شهب الأوساح لامعة بين الخميسين لا فى السيمة الشهب

وتبسرز في هذه الأبيات صدورتان: الطيساق والجناس، أولاهما يجده في أزواج الكلمات التالية؛ الجد واللعب، بيض وسنود: خسميس وسبعة. أمنا الثاني، فتجده في وحدة (الحافة/الحدود) وفجده فصفائحه (السيوف) وفصحائف (صنفحات) ، ومتون (نصوص اجانب السيف العريش) ودشهب؛ (الكواكب/النيران)؛ ودعلم؛ (معرفة) ودلامع؛. وليس الأمر هنا محض ما وصفه الشاعر كيتس ذات مرة وبتجميل العروق بالذهب، وإن كان كذلك أيضاً. فمثلاً، عجد الجناس الناقص في البيت الأول الذي يضع السيف في مواجهة الكتاب من خلال دحدة ودجده، ويزيد بالتالي من ارتباط هاتين الكلمتين معاء بينما تتكفل القافية بربط اكتب، مع العب، بما يكمل التطابق بين السيف والجد من ناحية وبين الكتب واللعب من الناحية الأخرى، فإذا كانت الكتب ترمز إلى النبوءات الزائفة (فهي كتب المنجمين)، فإن السيف يرمز للحقيقة والصدق، من ناحيتين. أولاهما أن ما يقوم به السيف حقيقة يختلف عن مجرد النبوءة (التي متكلبها الوقائع على أى حال)، وثانيتهما أن السيف يدافع عن العقيدة وعن الإسلام الذي ينتصر به. لذاء عد الشاعر في البيت (٧٠) يمقد أوثق الروابط بين يوم الخليفة الذي توج بالنصر و يوم بدر عندما هزم النبي محمد

(\$) أعداءه. والسيف جاد لأنه يرمز للحقيقة، على العكس من كتب المنجمين التي توصف بالخفة.

وينتقل الدعط نفسه من الطباق واللهب على معانى الكمات إلى الرسمة التالىء فالسيوف البيضاء (أى اللامعة)
تتناقض وصفحات المنجمين السوداء، ولسنا بحاجة إلى أن
توضع أن البياض فى العربة - كما فى معظم اللغات يشير
وقد استخدم المطابقة السيف للدفاع عن الدين، وينتقل هذا
المناقض بين البياض وضير البياض إلى البيت الأخمير
(البيت (١٧)) ، حيث يوصف النصر بأنه قد (بين وجوه
المناقض بمنع توكيدى فى البيت (٢٦) لنعنى
كلمة (دينتر) بمعنى توكيدى فى البيت (٢٦) لنعنى
أسريوف والنساء ذوات البشرة البيضاء، نما يؤكد الإنجاز المن
أسايرة والسوف، والإضافة إلى ذلك، يتوازي التناقض هنا بهن
البياض والسواد مع تباين لافت للنظر بين النور والمطلحة في
القسم الذى يصف مدينة عمورية وهى غترق (الأبيات ٢٥)

وفي الهيت الثالث غيد المقارنة بين الحرب والتنجيم ذما في الأحير، ونجد ذلك مصحوباً بجناس أخر. ويخبرنا هذا الهيت بأن المعرفة لاتعلل في النجوم بل في الرماح، وليس في الكواكب السيمة بل في نيران الرماح التي تلتمع بين جيشين (خميسين)، والجناس في جلري الكلمتين دعلم، وولمع يوازي الجناس الوارد في الهيت السابق بين الصفائح والمحالف، وهو ما يسميه التبريزي بجناس القلب(1).

ومن نافلة القول الإشارة إلى أن أبا تعام لا يعتبر السيف أفضل من أى كتاب، فهذا ضرب من الميث بالنظر إلى الإيحاءات الإسلامية الإيجابية التى ترتيط بكلمة الكتاب، كما نجد مثلاً في تعبيرات مثل وأهل الكتاب، ووكتاب الماء، لذا، نجد ترجمة أريبرى للأبيات الأولى غير مقبولة؛ حسيث يقسول إن والسيف أصدق إتباء من (أي) كتبياً أى قارةًا، كما تدل على ذلك صوره الشعرية بكل جلاء، ويبدو أن ما يقوله هنا أكثر مما يعنيه التعبير الإنجليزي

القائل بأن االأفعال تتحدث بصوت أعلى من الكلمات، فخياله يرى السيوف والرماح والحرب في واطار من الكتب والعلم. إن السيف أصدق من الكتب، والنصوص لها نصوص (متون)، والرماح عندها علم. وهنا، جُذ عكس ما قد يتبادر إلى اللهن: فعلى سيل المثال لا توجد الحقيقة والمرفة في الكلمات في السيوف. وكما هي الحال بالنسبة إلى المكلمات في الجناس، فإن الأصوات كذلك تكون واحدة ما المني فمخلف، ويتضمن الجناس تباياً بين الظاهر والحقيقة الملومي والعموت والمني. للا فصما لا يدهش أثنا غالباً ما تجد أسلوبي الطباق والجناس مجتمعين.

وبختوى هذه القصيدة على عدد كبيرمن نماذج الطباق الرائعة _ وهو ما لاحظه النقاد في أغلب الأحوال، أما ما لم يحظ بالإدراك الكافي؛ فهو ضخامة هذا العدد. ففي قصيدة بها واحد وسبعين بيتا مجد أن لا أقل من النين وخمسين منها تقوم على التناقض أو محموى أفكاراً متنضادة. وقد لاحظنا، فيما سبق، الأمثلة المتضمنة في الأبيات الثالالة الأولى. وفيما يلي قائمة بالطباق (درجات التباين الختلفة) في القصصيدة. في البيت (٥) ونبع، ووغرب، (القوة/الضعف) ، في البيت (٧) ومظلمة، و«كوكب، في البيت (٨) (منقلب، و(غيرمنقلب، (متحرك/ ثابت)، في البسيت (٩) وقلك، ووقطب، في البسيت (١٠) وبينت، والتخفي، في البيت (١١) انظم، والثره، في البيت (١٢) ومسمساء؛ ووأرض، في البيت (١٤) وبني الإمسلام في صعود، والمشركين في خبب، في البيت (١٥) وأم، والبه، في البيت (١٧) اشابت، والم تشب، في البيت (١٨) (١٨) ووافترشا (عذراء/ ثيب)، في البيت (٣٠) وكربة، ووفرجت الكرب، في البيت (٢٤) وسنة السيف، ودسنة الدين، في البيت (٢٦) دليل، ودصبح، في البيت (٢٧) الدجي، واشمسه، في البسيت (٢٨) وضوء، ووظلمة في البيت (٢٩) والشمس طالعة، وووجب، في البيت (٣٠) (طاهر، واجنب، في البيت (٣١) ولم تطلع الشمس، ودلم تغرب، ودبان بأهل، ودعزب، في البيت (٣٢) وربع مأية معموراً ووربعها الخرب؛، في البيت (٣٣) «الخدود أدميت من الخجل، واخدها الترب، ، في

البيت (٣٤) ١ سماجة، واحسن، في البيت (٣٥) احسن منقلب، واسوء منقلب، في البيت (٣٨) والحجب، والختجب؛ في البيت (٤٠) الفسه وحدها؛ واجحفل؛ في البيت (٤١) والله، ووغيرالله، ووهدمها، وولم تصب،، في البيت (٤٢) (مفتاح، ودباب المعقل، في البيت (٤٣) وسارحين، ودورده، في البسيت (٤٥) والحسمساين، والحياتين، وابيض، واسمر،، في اليبت (٤٧) وحر الشغورة وقبرد الشغورة، في البيت (٤٨) وأجبت، وقلم بجب، ووالسيف، ودغير السيف، في البيت (٩٤) وعموده ودأوتاده، في البيت (٥١) دجريتها، ودالبحر ذو التياره، في البيت (٥٢) دمحتسب، ودمكتسب، في البيت (٥٣) وكثرة، ووفقر، في البيت (٥٤) والمسلوب، ووالسلب، في البيت (٥٥) دمنطق، ودصخب، ودسكت، في البيت (٥٧) اخفة الخوف، واخفة الطرب، ، في البيت (٥٩) «نضجت جلودهم» و«قبل نضج التين»، في البيت (٢٠) «طابت» ودلم تطب»، في البسيت (٦١) «حي الرضي» وقميت الغضب؛ في البيت (٦٣) قسناها؛ وقعريضها؛، في البيت (١٤) وقطع الأسباب؛ وذكم كان من سبب؛، في البيت (٦٥) وقضب الهندى مسلطة، ووقضب تهتزه، في البيت (٦٦) «بيض إذا انشديت من حجبها، واأحق بالبيض من الحجب، في البيت (٦٨) والراحة الكبرى، ودالتعب، في البيت (٦٩) دموصولة، ودمنقضب، في البيت (٧١) دصفر الوجوه، ودجللت أوجه،

وماذا عن الأبيات التسعة عشر الأخرى من القصيدة؟ إن أيسة عشر منها تقوم على التوازى والتوازن. البيت (٤) وترخف، و البيت (٢) قصفر أو رجبه، البيت (٢) قصفر أو رجبه، البيت (٢٠) بأسره (أهبت خسرو ورونت أبو كرب، و البيت (٢٠) بأسره؛ حيث يقول الشاعر إن المدار الذى حاق بأختها يسرى كالمدوى، البيت (٢٥) اذليل المسخر والخشب، البيت (٣٦) الملسمون والقضب، والبيت (٢٧) بأسره، البيت (٣١) والمسمون ولم ينهض إلى بلده، البيت (٤٤) وإلى المسخوف وأطراف ولم ينهض إلى بلده، البيت (٤٤) وإلى السيوف وأطراف (٢٧) وخرارمة الدين والإسلام والحصيه، البيت (٢٧) البيت (٢٧) وجرارمة الدين والإسلام والحصيه، البيت (٢٧) وجرارمة الدين والإسلام والحصيه، البيت (٧٠)

ومن هنا نرى أن البناء العام للقصيدة الذي يقوم على التباين والتوازن البسيطين ينمكس بوضوح في الأساليب البلاغية التي يستخدمها الشاعر. وبجانب الطباق، نجد أن إحدى السمات الأسلوبية البارزة تتمثل في الصور المأخوذة من عالم النساء الأنثوي، لاسيما الصور الشهوانية التي تسري كنغم رئيسي في القصيدة. إذ نجدها فيما لا يقل عن ثمانية عشريبتاً: ١٢ ـ ١٣ ، ١٥ ـ ١٩ ، ٢٢ ، ٣٠ ـ ٢٣ ، ٢٦ ـ ٤٧ ، ٦٣ . ٦٦ . وتتراوح هذه الصور بين التقليدية في البيت (١٢) ، حيث تبرز الأرض في حلة جديدة لتحتفل بالنصر إلى الصور المغربة. وتوصف مدينة عمورية أولاً على أنها أم هي أعز من أي أم أو أب (البيت ١٥)، ثم توصف كامرأة جميلة ذات شباب خالد وشرف يقاوم كل حيل الخطاب (١٦ ــ ١٧) وهي عذراء لم يستطع القدر أن يطمسها (١٨). ويصور الله على أنه حشد السنين لها كما تفعل المرأة البخيلة (١٩)، وحتى في حالة الدمار يجد الشاعر عمورية أجمل مما وجد شاعر الحب غيلان حي محبوبته ماية الجميل. كذلك تبدو للناظر محدود المدينة وقد علاها التراب أشهى من خدود العذارى وقد دميت من الخجل (٣٣) وهي استعارة تمتزج فيها (المحطمة والمنتصبة) بالرأة امتزاجاً كاملاً. وفي البيت (٦٤) يؤدي الاتحاد بين الاثنتين إلى غموض مثير للانتباه. وقد ترجمه أربيري كما يلي: ٥كم كانت من سبل للوصول إلى الخدرات العذارى بقطع أسباب الرقاب، ويمكن .. كما لاحظ التبريزي نفسه (٨) .. أن تشير كلمتا المغدرات العذاري، إلى المدينة نفسها (أي عمورية) وأيضاً إلى عدارى حقيقيات أي إلى السبايا. ويتحدث البيتان التاليان (٦٥ _ ٦٦) عن موضوع النساء الأسيرات؛ حيث تستحوذ السيوف المشهرة على النساء ذوات القدود الرشيقة والأرداف الممتلفة والبشرة البيضاء، ونلمح في هذه الأبيات مضامين جنسية لافتة للنظر حقاً، لاسيما في االسيوف لا تعنى هذه الكلمة السيف فقط وإنما أيضاً عضو الذكورة).

وتشبيه المرأة ليس من ابتداع أبى تمام ولا حتى اللغة العربية؛ إذ بمكن الإشارة إلى أطلة مشابهة لا حصر لها فى لغات أخرى ربما كان أشهرها ما ورد فى الإصحاح السابع عشر من كتاب (الوحى) فى العهد القديم؛ حيث تشبه

ملينة يابل يامرأة عجلس فوق حيوان قرمزي اللود، ترتدى الملاره، ترتدى الملابس ذات الأوان الأرجوانية والقرمزية وتتزين باللهب هذات الأوان الأرجوانية والقرمزية وتتزين باللهب هذه المرأة التي تراما هي تلك للدينة العظيمة. وبجانب ذلك، فإن المنصر الشهواني للوجود في بعض العمور يرجع إلى حقيقة أن النعر في الله الفترة كان يعني بالفعل علم نسر نساء المدو والاستمتاع بهن. لذا، لا ألهم حامورى عتما يقرل إنه وعلى الرغم من أن الارتباط صحيح من الناحية التاريخية، فإن الأشياء المرتبطة بمضها الماسووالمنف بالماس والشهوة - لا تتألف معاه الأربطة بمضها المناسب والشهوة - لا تتألف معاه الأنهاء المرتبطة تبعضها العنس بمصطلحات فرويد الرصية، فإن هذا الارتباط مألون بما يكفى، إن ما يشابلنا عند أبى تمام هنا تنويع على مضولة يكفى، إن ما يشابلنا عند أبى تمام هنا تنويع على مضولة ولويذيك والجميلات إلا الشجمان، ولا يفتر بالجميلات إلا الشجمان،

وتسرى الصور الشهوانية في أرجاء القصيدة وتربط بين أجزالها كمما يقمل الطباق. وهناك صورة متكررة أخرى لاحظها حاموري⁽¹⁷⁾ تتعلق بفكرة الكشف والتجلي، وهي ذات صلة بموضوعنا، ولاسيما كشف حجاب النساء.

وقد تتساعل الآن عن مغزى هذه الأساليب البلاهية. نعرف أن أبا تمام كان فناناً على درجة عالية من الوعى! وكان يتنقى كلماته بعناية فائقة. ونقول نادرة أوردها المزباني في (كتاب المرضح) أن أبا تمام كان يحدب على كلمائه كما يحدب الرجل على أولاده (١١١)، كما أظهر كلاين - فراتك في دراسته الأخيرة عن (الحمامة) أن أبا تمام في سعيه إلى كسب المشروعية لأسلوبه الشعرى قد وحاول بإبراد الأمثلة المأخوة بمن سبقه من الشعراء أن يثبت أنه حتى الشعراء الأقدمين قد استعماوا أسلوباً مفعماً بالبلاغة كما استخدموا اللغة نفسها، كما وجنا عنده (١١١).

وتبدو سلسلة الطياقات التي لاحظناها عبر القصيدة، كأنها تتجمع لتصب في فكرة خاتمة يسقها خطاب موجه إلى الخليفة (البيت ٢٧). ويأتي هذا النداء مباشرة بعد البيتين اللذين تاقشنا مضمونهما الشهوائي فيعا سبق، لكي يكون خاتمة الوصف وبناية الخاتمة:

خليفة الله جازى الله سعيك عن جرثومة الدين والإسلام والحسب

ويلى هذا البيت التغيير في النغمة الذى ينتج جزئياً عن استخدام ضمير المخاطب بعد ثمانية أبيات (٥٨٥ – ٣٦) لم يستخدم فيها سوى ضمير الغالب. ويسمى هذا الأسلوب البلاغي بالالتفات، وهو يسرز الفكرة الشائية ويؤكدها في الأذهان:

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها تنال إلا على جسسر من التسعب

وهذه الراحة الكبرى (وفي بعض النسخ دالملياه) (١٦٦) هي بكل وضوح الانسجام الملخلي الناجم عن الجهاد في سيل الله، ويمر الطريق إليها عبر الكدح بما فيه السيطرة على النفس والتقشف والعرمان (الذي تقول لنا المصادر عنه في هذه الحالة إنه يعني مفاوقة شهوة النساء)، ويمبر المساعر عن رقية روحية أحلاقية تقور حول تضاد جسلته القصيدة في ملسلة من الأفكار الطباقية، كالقول بأن الطريق إلى الراحة يمر عبر المتحرب المنافرة إلى الراحة وهي أو النصي يعني الخواب) يجمل وهي الحراب) يجمل الأرض تزهر (البيت ١١)، وهكلا، نرى أن التوتر الذي يوجذه الأطباق البلاغي يعكس التوتر الناجم عن هذا التضاد الأخلاقي والوحاني.

غير أن ملنا التضاد أو المفارقة لا يبقى حتى النهاية دون حل. وعلى الرغم من غلبة أسلوب الطباق بشكل طاغ، فإن الأثر الشهائي الذي تشركه القصيدة هو البهجة والسيطرة الكاملة على النفس؛ ذلك لأن يد الله تكمن علف كل هذه المفارقات، ويرد اسم الله ثلاث مرات في بيت واحد (البيت٢٧) يمرز كاكثر أيهات القصيدة رسوحاً في الذاكرة، لا يحقوه من حس في دقيق تواران مكتمل وقافية داخلية مزدجة وجناس يضمن لعبا على اسم الخليفة.

للبيسر مسعنقسم بالله منشقم لله مسبرتفب في الله مسبرتقب

أما في البيت (٤١)، وعلى الرغم من مديحه المسرف في البطل وإضمة فساء الطابع المشمالي عليمه (قي

رمى بك الله برجيها فهنمها

ولو رمى بك غسيسر الله لم تمب

ولا شك أن نماذج التوازى والتشابه التي عرضنا لها فهما سبق تسهم في تخفيف أثر التوتر الناجم عن استعمال الطباق. والنتيجة هي أن خاتمة القصيدة تفك التوتر وتعيد الانسجام، شأنها في ذلك شأن الحركة الختامية في السيمغونة الموسيقية الجيدة.

ولكن ماذا عن تشبيه المرأة الغالب والصور الشهوائية الميزوطين على زباطرة واختيار الخليفة مدينة عمورية لتكون البيزنطين على زباطرة واختيار الخليفة مدينة عمورية لتكون مصل انتقامه. ويصف المؤرخون الأوائل، كالطبرى وابن الأثير، كيف استثيرت مشاعر المسلمين، وكيف غضب الخليفة خصوصا من الفظائع التى ارتكبها تاوفيلس عدما المسلمين (13)، ويقال إن المختصم نقسه ولد في زباطرة، وإن المسلمين (13)، ويقال إن المختصم نقسه ولد في زباطرة، وإن كيف نصار كيفال يقال إن اختيار الخليفة عمورية يمود إلى أنها البلدة المنتفرية خيها أسرة تاوفيلس (14)، ومن المؤكد أنه عندما استرفى جنود الميزنطين على البيت استرفى جنود الميزنطين على البيت تتنيث بالخليفة، ويشير الشاعر إلى هذه الواقعة في البيت تتنيث بالخليفة، ويشير الشاعر إلى هذه الواقعة في البيت المؤلد أخيا أحداد عن البيت وقد أخياه عن الجيون وقد أخياه عن الجيون والمناعر أو المناعر أو المناعر أو المناعر أو المناعر على البيت

دعندما استولى البيزنطيون على زباطرة صرخت امرأة مسلمة كان النصارى قد أمسكوا بها لسبيها قائلة: «وامعتصماه». ووصل الخبر إلى الخليفة وهو ممسك بكأس نبيذ فنحاه جانباً وأمر بالحشد والهجوم على عمورية. وامتنع الخليفة عن شهوة الفراش وعن النوم كى يلبى نشاء المرأة من زباطرة (۲۷).

وعلى الرغم من أن هذه القصة تنطوى على عنصر من عناصر المبالغة ، فإنها تقدم لنا تفسيراً كافياً لهيمنة صور النساء على ذهن الشاعر حتى مع الإغراب الذى قد تتسم به بعض العمور لذى القراءة الأولى لها. ذلك لأن ما سيطر على أخهان المسلمين كان قضية العرض وشرف نسائهم .

إن قصيدة أبى تمام عن عمورية عمل شعرى معكم الهناء بالغ التنظيم ، وججد عناصر منها منفردة في قصائده الأخرى، فصورة رماح الخاربين أو سيوفهم وهى التنهك الملداري، تجدها مثلاً في القصيدة المؤلفة لمدح خالدين يها الشيائي (۱۹۸) ، كما تجد المبالغة المتعلقة في تشبيه الخارب الواحد بالجيش الوافر في القصيلة التي ملح بها العدس بن سهل (۱۹۱) ، وبخد رفض التنجيم في مديحه لصديقه على بن المهار (۱۹۹) وبالمثل ، فإن إنهار الدخل الناجم عن الانتصار المحرى تجده في مديح أثمر للخليقة تفسد وقائد جيشه المحرى تجده في مديح أنمر للخليقة تفسد وقائد جيشه لحصيري تجده في مديح أنتاصر وغيرها لا تجتمع إلا في قصيحة

لقد كانت هاه القصيدة موضع إعجاب الكثيرين من القراء على مر العصور . وكما يتوقع ، فإن النقاد والشراح

العرب في العصور الوسطى مثل المعرى والتبريزي علقها فقط على أبيات منفردة ، أو على بعض التعبيرات ، كما كانت شروحهم مصطبغة في الغالب بالطابع اللغوى . أما في العصر الحديث ، فنجد مارجوليوث يصفها بأنها من وأبرع قصائد أبي تمامه ، دون أن يشرح لنا السبب في هذا الحكم (٢٢). أما الدارسون العرب الذين ألفوا دراسات حول هذه القصيدة ، مثل البهبيتي وعمر فروخ ، فلم يعنوا بتحليل القصيدة تفصيلًا ، وصحيح أن شوقي ضيف قد أدلي بملاحظات يديمة ، إن كانت موجزة على ما أسماه بتوافر الأضداد في القبصيدة ، وذلك في كشابه (الفن ومذاهبه في الشعر العربي)(٢٢٠). ومع ذلك، فلم يحاول أي ناقد، باستثناء حاموري، القيام بتحليل نفسي جاد للقصيدة ، بل إن غليله كما رأينا يقتصر فقط على موضوعات عدة. لكننا رأينا هنا كيف أن النظرة المامة للقصيدة ، التي تنطلق من التحليل النصى لكنها لا تغفل عن البناء العام، تثبت أن الأسلوب البلاغي المعين يمكن في الوقت تقسم أن يكون أساساً من أسس بناء القصيفة ودليالاً على معناها العام. إن فن البنيع في هذه القصيدة التي تعد من أروع نماذج الشعر العباسي، يجاوز كثيراً كونه مجرد حلية بلاغية أو زينة خارجية.

الموابشء

(١) بسر ابن المعتز على أن الديم في أصله ينفسم إلى خصمة أنواع فقط ، وإن كان في نيفية كتابه يطبيك إليها تلاقة صدر محسناً بديمياً . انظر كتاب البديع ، حقله أفخاطويس كرانشكوف كي .

(٣) إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب . ١٩٧١ مـ ١٩٧١.

(٤) تقر المقالة الراقعة ليمتر دونكى حول أصلة بين هذا المقهوم للأدب وبين البلاغة ، والبلاغة في المصر الرسيط، في الأدب والحمضارة الغربية، عالم العصور الوسطى. - جمع دهابد دينشيز وأنطوني دوراني. كندة ١٩٧٣ . ص ١٣٥ ـ ٣٤٧ .

(٥) ويناتاچاكويى دابن المحتز، دير عبدون. تخليل بنيوى. مجلة الأدب العربي. المدد السادس . ١٩٧٥ ص ٥٦.

(٦) إنظر ديوان أبي تعام. عملين محمد عبده عزام (يشار إليه فيما يلي ينسم الديوان) الجلد الأول: القامرة، ١٩٥١. ص ٤٦.

(٧) أ. ج. أريري. القعر العربي، مدخل للطلاب. كمبرياج، ١٩٦٥ م ص٠٥.
 (٤) الساد عداد الأهاب ١٩٠٠

(٨) الديوان، الجلد الأول. ص ٧٧.

أشراش حاموري، قن الأدب العربي في ا لعصو الوسيط، برستون، ١٩٧٤ . ص ١٣٢ .

(۱۰) للرجع نفسه.

- (١١) انظر فيلكس كلاين _ فراتك. وحماسة أبي تسلم مجلة الأدب العربي. المدد الثالث. ١٩٧٢. ص ١٩٣٣، هامش رقم (٢).
 - (١٣) انظر الديوان، الجلد الأول. ص ٧٤ء هامش رقم (٤).
- (11) انظر ابن الأثير، الكامل في التابعة. يبروت ، ١٩٦٥ . الجالد السادس، ص ٤٧٩ ـ ٨٨ وانظر محمد غيب البهبيتي. أبو تمام الطاعي: حياته وشعوه. الطبعة ثنانة القامرة ، ١٩٦٧ من ١٩٣٩ ـ ١٩٤٣.
 - (١٥) انظر صدر قروح، أبو تعام شاعر الخليفة محمد المعصم بالله: دراسة تحليلية. ١٩٦٤ ، ص ١٧٣.
 - (١٦) الديوان. الجلد الأول، ص ٦٧.

(١٢) الرجع تقسه. ص ١٥٧.

- (۱۷) أربيري. المرجع السابق. س ۵۵.
- (۱۸) الديوان. الجلد الأول، ص ١٠.
- (١٩٦ المرجع نقسه ، الجلد الأول: ص ١١٩٠.
- (۲۰) المرجع نفسه. الجلد الأول، ص.۵۰۵.
 (۲۱) المرجع نفسه. الجلد الثالث، ص. ۵۳.
- (٢٢) فهارس ديوان أبي تمام، مجلة الجمعية الملكية الآسيوية، ١٩٠٥، الفصل الثاني والمشرون، ص ٧٤٦.
- (۲۲) شرقى ضيف اللن وطاهيه فى الشعر العربي، القاهرة، ١٩٦٠ ، ص ٢٥٦، وما بعدها. وكان أبو تمام نفسه قد ابتدع هذا الصطلح الذي ورد فى واقد لابن أبي داود (انظر ص ٥٧).





محمد على الكردى

مفهوم الكتابة عند جاك دريدا:
 الكتابة والتفكيك.

مفمــوم «الكتابة» عند جــــاك دريدا الكــتابة والتفكيك

معمد على الكردى "

لعل قضية طرح السؤال، كما يعبر عنها المفكر والأديب الملاص موريس بالانشر في تأملاته القلسفية (1)، منهي خير مدخل للوصول إلى الدلالة المعيقة التي يشكلها مفهوم «الكتابة» هند دوباا، على شريطة أن نفهم أن قضية الكتابة ليست عند والد التفكيكية محض مفهوم أو تصور، يقدر ما هي عملية إجرائية لا يمكن من غيرها فهم ليس فكر دوبانا نفسه ودوره التقريضي للمقارئية الغربية فحسب، وإنما مجمل الفكر الأوروبي للوسوم بالحذالة.

من ثم ، إذا كان السؤال هو النقص عينه أو هو الرغبة عينها في الحصول على الرد، فإن الإجابة التي تشكل شقيق الرغبة والرضا، ومن ثم الملل اللدى سرحان ما يمقبهما ، يمكن أن تكون على نحوين مختلفين: فهي إما إجابة عامة شاملة، وإما إجابة حميقة غائرة في الأحماق، مهما يكن من أمر، فإن الإجابة المامة هي إجابة المقل التي توفرها الممرقة المامية طالما أنه ليس هناك - كما يفحب أرسطو - إلا علم المام، أو هي ، يعيادة أخرى، تتاج الرأية الواضحة التي تفتح

وقسم اللغة القرنسية بكلية الأداب ، جامعة الإسكندرية.

للإرادة طريق الفعل أو الإنجاز المستقيم، أما الإجابة العميقة فهي – ربعا لما يحيط بالأحماق من ظلال وعقمة – إجابة الأسطورة التي يعمى عنها المقل ولا القري الذيبية ، إجابة الأسطورة التي يعمى عنها المقل ولا يفضل إلى مغزاها، ربما بسبب هذا الفيض النوراتي الزال عن الحد، الذي يؤدى إلى الانبهار، وربما أيضا بسبب ما يضمه الإنسان من ثقة زائدة عن المطارب في العقل، وما قد تؤدى إليه أنه قادر على إليه أنه قادر على السيطرة على نفسه وعلى كل ما يعيط به من قوى غامضة! السيطرة على نفسه وعلى كل ما يعيط به من قوى غامضة! كأن ما يشمر به في خاطه مواز أو مطابق با هو قائم في خارجه، أو ليست الحقيقة في التراث الفلسفي هي دالمطابقة؛ بين تصوراتنا والمواقع؟ (٢)

لعل هذا اللون من الإجابة العامة هو ما يشكل انتصار الفكر على الرأى المشائع، ولعله الفكر على الرأى المشائع، ولعله يشكل مرحلة انتصار العقل على الأسطورة، ولكنه ، من غير شك، انتصار واهم وغير مؤكد⁷¹⁷ . ولعل زيف هذا الانتصار يقر في طبيعته العامة نفسها، وفي هذه القدرة التي تخيل إلى يقر في طبيعته العامة نفسها، وفي هذه القدرة التي تخيل إلى يتوزن مع ذاته؛ يستطيع بقضابها أن يحلق في آقاق العالمية وأن يتوزن مع ذاته؛ يعيش يصبح معاصرا لها متطابقا معها وماثلا

فيها بطريقة لا سبيل إلى الفكاك منها. ألم يستطع دارديبه، مثالا على ذلك، أن يكتشف بلاكاته اللماح ما عجز معظم الناس عن اكتشافه وفض سره، ألا وهو أحجية أبى الهول، ينما عجز، في الوقت نفسه، عن فك لفز الحياة وقوانينها الخفية التي أودى به خرقه لها إلى الضلالة والضياع؟

ليس من شك في أن ما أريد أن أخطص إليه هو أن ما يرمي إليه بلالشو هبر مضهومي الإجابة «المامة» والإجابة «المميقة» اللذين سمحا لي بنسج ما نسجت حول تأملاته» يدو لي قاسما مشتر كا لمظفم الفكر الأوروي الحديث الذي تبلور في إطار البنبوية والمذارع الأحيد والنقدية «المجديدة» ويوجه خاص لذي كتاب من أمثال رولان بارت و فيليب سوللز و تودوروف وغيرهم، وهو القاسم المشترك فعسه الذي رأيناه عند مبنيل فركز في صورة «كينونة» اللغة (أ)، والذي تتخلل اللوه معظم المفاهيم التفكيكية التي يقيم عليها درينا رئينة في «التنارة و « «الاخبلاف» (أ).

نصود فنقول: إن الإجابة العامة هي ما يقدمها لنا المقل الفريون على المنفئ وما المتحل الفريق وما أربط الفريون عمل المسرع في ظل اللوجوس اليوناني وما الرجاة العميقة ، كما يسميها بالإنشوء فهي أشلائي ، وهي ما يمكن تسميته بالمكبوت في طيات الفكر المقلائي ، وهي الملك تربط أكفر بالجائب الأمطوري في الفكر الميوناني والشرقي ، وظلاء بقدر ما يشكل الشرق القديم الإطار أو الوعاء الأكبر الذي استمد منه الهونانيون الأوائل كثيرا من تصوراتهم النبية و «الكوزموجونية» . ولعلنا نعرف جيدا أن انتصار المقل المزعوم لم يقض كلية على دور الأمطورة وعلى استخدامها في الإبداعات الأوبية ، على مر المصور ، كانت استخدامها في الإبداعات الأوبية ، على مر المصور ، كانت خير معين فقرية و براج وغيرهما من رواد التحليل النفسي خير معين فقرية و

بل إن الأدهى من ذلك كله، هو أن هذه المقادتية التى سوف تشكل السمة العالمة للحضارة الغربية، لم تقض - ويبدو أنها أن تقضى - على الجوانب اللاعقلية التى شكلتها الأسطورة، والتى بلورتها علوم التحليل النفسى في شكل دفعات عمياء وحدميات تتجازز قدرة الذات على الرؤية

الواضحة وقدرة الإرادة على الضبط والتماسك والاعتدال. وليس من شك في أن هناك ارتباطات مؤكدة بين هيمنة التيارات العقلانية تارة وانحسارها تارة أخرى من ناحية ، وحركة الطبقات الاجتماعية في صعودها وسقوطها وفقا لجدلية العلاقات الاجتماعية _ التاريخية من ناحية أخرى؛ ذلك لأن الأفكار لا تنتشر أو تسود ، كسما يخيل إلى الكثيرين، في فراغ أو في عالم المطلق والتجريدات، وإنما في إطار الجدلية التاريخية التي تضفى عليها مضمونها الفعلي والحقيقي. من ثم، لبس من الأمور الاعتباطية أن يرتبط صمود التيارات المقلانية إيان القرن الثامن عشر بقيام الدولة الليبرالية أو البورجوازية الحديثة، وليس من الأمور العشوائية أن ترتبط الحركة الرومانسية، في الأغلب ، بهنهمة الثورة الفرنسية وعودة طبقة النبلاء إلى الحكم ، وإن كانت هذه الظاهرة لا مخمجب بالطبع دور الفعاليات التاريخية الأعرى؛ مثل سقوط نموذج الثقافة الرسمية أو المهيمنة الذي ارتبطت من خلاله الكلاسيكية بمعمارية الثقافة اليونانية واللاتينية، بوصفها نموذجا للعالمية وتجاوز الزمنء وصعود الثقافة الشعبية من حيث هي سمة من سمات بناء الهوية القومية واستردادهاء خاصة في إطار الدور الرائد الذي سوف تلعبه الرومانسية الألمانية.

وأشيراً، ليس من الأحور المارضة أن تزواد هذه الحركة المناهضة للمنظور المقلالي، التي لم تختف قط عبر التاريخ المنحث للمنظور المقلالي، التي لم تختف قط عبر التاريخ المناعي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والتشار المسناعي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والتشار المثالث عن معظم بقاع الملم. ولمانا تنذكر، على سبيا لمثلل مناه لمنظلة التنوير، والاستخدام والممكوم، الذي قام به في قلب فلسفة التنوير، والاستخدام والممكوم، الذي قام به والشدوة، وذلك في الوقت نفسه الذي يتحدث فيه رجال التاريخ عن الحقوق والطبيعية للإنسان، كما لا يغيب على أحد الدور والمشالي، الذي ملميت، والرمزية ذات الترعة المتالية على الراضعية ذات الترعة المتعالية على الموقعية والمتعالية على المرحمانية المتعالية الماكمة واستقراع المتعالية المناوية والمتعالية المادري والمتعالية المادي والمتعالية المادري وي والمتعالية المادري والمتعالية المادية والمتعالية المادري والمتعالية المادية المتعالية المادية المتعالية المادية المتعالية المادية المتعالية المادية المتعالية المادية والمتعالية المادية المتعالية المادية المتعالية المادية المتعالية المادية المتعالية المادية المتعالية المتعالية المادية المتعالية المتعالية المادية المتعالية المعادئ المتعالية المت

للأعراف والقيم البرجوازية تبشى عبر هجرية لوتريامون الشعرية بالفة المنف، وعبر هجرية رامبو الرائدة في مجال 9 كيمياء الكلمة 9، وهما التجريتان اللتان سوف تؤكدهما الحركة «السريالية» في الثلث الأول من القرن العشرين، بل تراها عبر «الوجودية» نفسها في ثورتها العارمة على النس الهيجلي، وما يمثله من قمع للحرية الفردية وكبت لتلقائية اللك في سعيها نحو التحقق للجرة الفلاق عبر الزمان والتاريخ.

ولكن، إذا كانت هذه التيارات المناهضة للعقائية المثالية وللقيم الأخلاقية النفحية قد تناثرت، كما نرى، عير التياريخ الغربي الحديث والمحاصر، مع بعض الاختلاقات في الرق والحلفيات الإيديولوجية من غير شك هنا ومناك، كما نرى ذلك واضحا بين البيتشوية والفرويدية والماركسية التي تشترك جميما في رفضها التراث الذري الكلامي، إلا أنها لا تيلغ بحال من الأحوال في ثوريتها والإستمولوجية الحدادي وصلت إليه والتفكيكية؛ ليس فحسب في نقد القرالب المنطقية الظاهرة للفكر الغربي للمؤروث، وإنما في التياه الفروجية الطاهرة للفكر الغربي للمؤروث، وإنما في التياه الخاسية.

غير أننا نعود فنقول، على طريقة دريدا نفسه الذي يقدم المفهوم ثم يتجاوزه عن طريق االإمحاءة الإيجابي .. إن صح هذا التمبير(٢) ... إن هذه الثورة أقرب إلى الثورة الكلامية منها إلى دعوة جادة إلى تغيير الواقع أو حتى إلى إيجاد أون جديد من الخطاب المؤثر أو الفعال. بعبارة أخرىء إن ثورية الخطاب التفكيكي ليست أكثر حدة أو قوة من ثورية الخطاب النيششوي أو الماركسي ، وهي إن كمانت تعطي خطاب التفكيك قدرة لانهائية على كشف أوهام الملمية والموضوعية الصارمة التي قام عليها الخطاب الفاسفي الغربي التوارث، فذلك بقدر ما يكشف لنا أي خطاب نقدى، وهذه حقيقة يجب التسليم بها، أن كل ما يبدعه الإنسان ، غربياً كان أم شرقيا ، من نتاج أدبي أو فكرى، لا يمكنه أن يفلت من حبائل الإيديولوجيا. وذلك بقدر ما تمثل الإيديولوجيا صفة ملازمة لكل خطاب إنساني ، وبقدر ما يشكل هذا الخطاب محاولة بالسة لتجاوز الصدع الجذرى الذي يقع في قلب السافة بين الوجود والتصور وبين الشعور واللاشعور (٧). وإذا

كان الخطاب التفكيكي يمد، في نظرنا، أقل ثورية من أى خطاب سابق عليه، فذلك لأنه يخرج من جهة عن دائرة خطاب سابق عليه، فذلك لأنه يخرج من جهة عن دائرة بأخر ، في إقامة جسر بين الواقع والتنظير، أو التي رأت في المفكر مرادفا للمصل أو وسيلة منهجية للتأثير على مجرى الفكر مرادفا للمصل أو وسيلة منهجية للتأثير على مجرى التفكيكي؛ مع فكر نهايات التاريخ وتهايات الفلسفة بمعناها التفكيكي؛ مع فكر نهايات التاريخ وتهايات الفلسفة بمعناها المماكان والسطحية للم والأعطولوجيا، وكذلك مع هيمنة مقاهيم المكان والسطحية للم والإمجاب مو كذلك والسطحية لما والإعلام من استراتيجيات واللعب وسيطرة الآلة المقلقة وما يواكبها من استراتيجيات واللعب المنظم المنات المناهجة من أدبية وفنية ولفية وللسفية.

حينما يخرج الفكر التفكيكي عن دالرة التاريخ، ويعترف ضمنا بنهاية الفلسفة مع هيجل الذي يصل المالق على ينيه إلى الوعي بذاته من حيث هو وعي متحقق عبر التاريخ، ومن ثم مؤسس للتاريخ(٩) ومهيمن عليه، فإنه لايجد أمامه إلا طرق المراوغة والمداورة والالتواء لتفكيك ما أقامه تاريخ الفكر الغربي من قيم وأنساق ومفاهيم منطقية وأعلاقية عنت، إلى وقت قريب، بمشابة جوهر الفكر الإنسائي وحاضره الذي لا يغيب في انفشاحه الجذري على الماضي والمستنقسيل، وليس من شك في أن المراوضة أو الالتنواء (Loxos) في قلب «اللوجوس»، كما يمارسهما فيلسوف على شاكلة دريدا (١٠٠)، لا يخرجان عن إطار اللعب؛ وذلك لما يفترضه هذا اللمب من قيام عالم متخم ومجتمع يقوم على الفائض الاستهلاكي، وما يقتضيه من اصطناع لغة وظيفية أو اعدمية ا _ وفقا لتعبيرات بالانشو _ تعمل على تحويل الإبداع إلى ضروب من التشكيلات الخيالية التي لايناط بها إدراك غور نفسي أو وصف حقيقة واقعة، إذ لم يعد هناك من متاح، بعد تفتت أبعاد الشخصية وتقلص الواقع الفعلى أو المرجعي إلى مرتبة أثر من آثار النص(١١)، إلا هذه اللغة نفسهاء هذه اللغة العدمية التي تولد الحقيقة ونقيضهاء والتي لاتتأكد إلا كاختلاف جذري يمكنها، في الوقت نفسه، من صياغة العالم ونقضه، أو استبداله بقرين زائف . (simulacre)

وإذا كان التفكيك سلبا خالصا ونفيا محضاء فهو لا يتحقق، مع ذلك، إلا بتوافر مجموعة من الشروط. ولعل على رأس هذه الشروط التنكر للاسم والتسمية، وذلك بقدر ما يردنا الاسم الذي يتصدر الجملة ويحكم حركتها ويحدد قصديتها إلى فضاء دلالي متجانس وإلى وحدة أولية سابقة على الفكر؛ قالاسم تحديد وإحاطة (١٢) وإبراز لدعائم عالم يقوم على الثبات والسكون ولمرتكزات نظام يحكمه التراتب والتدرج. ومن ثم، كان على فعل التسفكيك، بواسطة إجراءات الكتابة لما تتسم به من عتمة أو كثافة تكاد تكون ملازمة لماهيتها «التحبيرية»، بث البلبلة والفوضى في قلب الخطاب المستتب أو سابق التنظيم. كذلك يقع على عاتق عملية التفكيك إحداث فرجة في نسيج النص؛ بحيث تزدوج عملية القراءة، وبحيث تسمح هذه والقراءة المزدوجة، المنبثقة عن هذه الفرجة بخلخلة النص وكشف الجذور التي يسميها دريدا والمركزية الصوتية والتصورية، والتي تشكل العامل المتافيزيقي أو الإيديولوجي الكامن لمحمل الخطاب الفلسفي الغربي؛ منذ تأسيسه على يدى أفلاطون وحتى بلوغه أوجه

إن التفكيك من حيث هو عملية تفتيتية لكل خطاب جاهر، أى لكل خطاب قد تشكل وفقا الآليات وطقوس دلالية ، ويصبغ قراءة مترسية عبر التاريخ في صبورة قواعد وأصول ونظم مقنة أو مودعة فيما يشبه المراسم المتوارثة التي لا يجوز عرقها أو الخروج عليها، هو ضرب من المارسة الظاهرية التي تنصب حصلياتها على «السطح» الخارجي لملامات الخطاب، وذلك بالقدر الذي عول فيه هذه الظاهرية دون الا تلذا إلى أية احتمالية مضمرة أو كامنة في قلب المشمور أو اللاشمور، ويحث تموق ربط علامات الخطاب يأية عمليات تصورية أو تفسيرية ترتكز على معايير خارجية فروب التنظيرات التي تجمل من الخطاب محاكاة أو تعبيرا أو طبة أو موجهة له .

ولعل أهم ما يميز هذه الممارسة النظرية هو تشكيكها في العلاقة الثابتة أو المستقرة التي تقوم بين القال والمدلول؟

أى بين االصورة الصوية وقا لتعبير سوسير ومفهوم الشئ أو تصوره، وهي الملاقة التي يحاول دريدا زعزعتها الشئ أو تصوره، وهي الملاقة التي يحاول دريدا زعزعتها يذكل مفساء الاختلاف وسليمته الجلرية، ولذك بقلر ما يشكل مفهوم النفي لديه نوعا من المغارة الثامة التي لا علاقة الها البتة بالمرحلة السلبية للمضهوم في صمصوده نحو والتركيب ه - كما هو الحال عند هيجل التي لاتقع، كما يقول دريدا، على مستوى المللولات نفسمها وإنما على يقول دريدا، على مستوى المللولات نفسمها وإنما على التصورية (١٧٦). وليس من شك في أننا هنا أمام محاولة تقوم على النفاذ من فجوات النص ومحاور تمضمله وتقاطماته، وذلك بعد كشف علاقات القوى التاريخية التي تضفى عليه تماكمة الدلالي الظاهر، وغدد له ضروب التفسيرات المكنة تماكمة الدلالي الظاهر، وغدد له ضروب التفسيرات المكنة وغير المحكنة.

إن ما يرمى إليه فيلسوف التفكيك بهذا الصدد هو نوع .. لو استخدمنا مفهوما خاصا بمدرسة ألتوسير .. من اكتشاف وقواعد إنتاج النص، التي تضع أيدينا على الآليات التي تنتج موضوعاته ومفاهيمه وترسم له حدوده الدلالية، والتي تقودنا معرفتها إلى إعادة توزيع مفرداته وعناصره واستغلال فراغاته أو استثمارها؛ لا على شكل ارتدادات إلى قصديات مصدرية تفترض تنظيما شعوريا سابقا على النص، ولا على شكل غايات محكمات يؤدي إليها النص بطريقة حتمية كما تنتج العلة معلولاتها، وإنما في صورة إعادة كتابة أو استنساخ، تفسح المجال لبروز الثغرات والتناقضات والتساؤلات، وتعمل جاهدة على فتح النص والإبقاء على انفراجته بشكل دائم ومستمر، وليس من شك في أن هذا القتق الذي يمارسه فيلسوف التفكيك في نسيج النص المقروء، هو الذي يتيح له ليس فحسب الوقوف على تناقضاته وإنما كذلك استخدامها وتوظيفها في إجراء العديد من والقراءات المزدوجة، ١ بحيث لا نتمكن قط من اللجوء، مخت وقع مسولنا ونزعاتنا اللانسعورية أو تصوراتنا وأحكامنا الإيديولوجية المسبقة، إلى إغلاقه أو حبسه في صورة دائرة يقم في قلبها شعور المفسر أو المحلل على شاكلة ما يسميه أصمحاب التأويل بالدائرة دالهرمنيوطيقيةه (١٤).

لا جرم، من ثمَّ، أن يلجأ دريدا في معالجته النصوص التي يخضعها للتحليل والتفكيك، إلى نوع من المصطلحات يقوم .. في معظمه .. على توظيف مجموعة من الصور والاستعارات والتشبيهات التي تتراوح بين القطع والحز والوسم والحد والحفر وبين عمليات من التناقض والتعارض والإبدال وازدواجية الدلالة، وذلك حتى يظل الذهن بمنأى عن كل مؤثرات الحقل الدلالي والرمزى المتوارث في الفكر الغربي، وبعيدا عن إجراءاته المفاهيمية المألوفة على شاكلة مفاهيم القبلية (a priori) أو الإمبريقية التي ترد جميعا إلى أس «اللوجوس» الغربي، وإلى ما يقيمه من فصل وهمي أو متفق عليه ضمنا بين الفكر والواقع (١٥٠). ولعل ضرورة استبعاد هذه المفاهيم، بالنسبة إلى فكر التفكيك، تتضح لنا أكثر حينما نفهم أنها جميعا ترد إلى ضرب من الظاهرية الموجهة أو والمضبوطة؛ في قلب الخطاب المشافسزيقي التقليدى، بينما يسعى دريدا إلى تأسيس ظاهرية جديدة تقوم على المغايرة التامة، أو على نوع من والقفزة، خارج حدود ١١ريطوريقا، التقليدية التي ترد النص، كما ألفنا ذلك طويلا، إلى دجوانية، مبدعه من جهة، وإلى دخارجية، مرجعه من جهة أخرى(١٦).

إن هذه الظاهرية لا تردنا، كسما هو واضح، إلى واقع خارج النص، وإنما هي تعمل على محويل الواقع الذي لا يستطيع أن يقلت من شباك المتخيل، إلى أثر من آثار النص، وذلك بقدر ما يشكل أي إبداع فكرى أو فني صياغة جديدة للواقع وإعادة تركيب عناصره وتوزيمها من خلال الرموز أو المواد التعبيرية التي يستخدمها المبدع. ومن ثمّ، فإن هذه الظاهرية التي تشجده في إطار هذا المعني، سوف تشخسمن بالضرورة إلغاء أي بعد داخلي أو ما قد تتصوره مضمونا يشير إلى هوية ثابتة أو ذاتية متجانسة قابمة في قلب النص. وليس من شك في أن تخرير النص من هذه المرجميات الخارجية والداخلية ما هو إلا إجراء يقصد به تحويل النص من وظيفته التقليدية _ من حيث كونه وليقة _ إلى جماع من الممارسات الإنتاجية لدلالات تتولد عنه، أو بعبارة أخرى لدلالات لا تتطابق بأية حال ومعطياته المباشرة، أو ترد إلى ممان كامنة أو غائمة متضمنة فيه بالقوة، وإنما لدلالات مرجأة؛ أي قابلة دوما للإنتاج انطلاقا من فراغات الكتابة

ومن المساحات والبيضاء، التي تولدها هذه القراضات، والتي تشكل ــ ابتداء من الشاعر ملارميه ــ قضية الأدب الرئيسية؛ ألا وهي أن موضوع الأدب هو الأدب نفسسه؛ أي الإبناع اللغوي في للقام الأول.

ويذهب دريدا إلى أن هذه المساحات البيضاء ، التي علينا أن تتلمسها بين ثنايا السطور هي نوع من قراءة الغاثب .. الظاهر أو الخفي .. المقروء، كما يقول، وهي قراءة غير متاحة إلا بواسطة ازدواج الرؤية ؛ أي ما يسميه الكاتب تارة الجلسة المزدوجة، (double seance) وتارة أحرى ظاهرة تعليق النص (suspens) . ويشخع لنا مضهوم والتعليق، هذا بتأمل وظيفة «العنواث» في شعر ملارميه ، وقلك بقدر ما لا يأخذ منه هذا الشاعر إلاصورة العلو والهيمنة على فضاء القصيدة وكأنه أشبه بـ 3 الثرياة الملقة في سماء الغرفة: ولكنها لا محد ، يأى شكل من الأشكال، محتوياتها أو ترتبط بها ارتباطا منطقيا أو موضوعيا . من ثم ، فالعنوان عند مالارميه ليس إلا محش شوء يسطع بيناشه على سطح الكلمات لينير وتعرجاتهاه ، ومحض هالة ضبابية تفتح لخيال الشاعر ولخيال القارئ معا مجالات متعددة لتوليد الصور والاستعارات والكنايات . بعبارة أخرى ، ليس على «العنوان، أن يحكم مماني القصيدة، إن كانت هناك ممان يمند بها، وليس عليه أن يحددها بطريقة مسبقة؛ فهو، وإن كان يحتل الصدارة مثل مقدمة الكتاب، ليس وسيلة إلى تلخيص أو تقديم موضوع من الموضوحات أو ذريمة لإبراز نقاط نرتكل عليها في فهم وإدراك أغراض أو أهداف كاتب من الكتاب، وذلك بالقدر الذي أوضحنا فيه أن عملية الكتابة لا يناط بها، في فكر الحداثة، ردنا إلى نفسية الشاعر أو الأديب والتعبير عن خلجاته وأحاسيسه بنوع من الانعكاس لها، أو ردنا إلى المالم الخارجي لجرد وصف معالمه أو الإشارة إلى أحداثه وخطویه(۱۷)

إن مفهوم الكتابة عند ملارسه يضع، كما نرى ، حنا لضرب عربق وراسخ من تاريخ الأدب، كمما يذهب درينا، لتاريخ بهيمن عليه عرض الأنكار والعواطف والبحث عن المقاتق، وفقا لمبنأ الخاكاة الأرسطي الذي يجعل من الفن صورة معبرة ومؤثرة للحياة، وذلك حتى يؤسس فنا جنيذا

يقوم على استغلال حركة رموز الكتابة في توليد نوع من المحقيقة «البيضاء» التي لا تتكفل بأن تنقل إلينا صورا من المحياة أو صوت الضمير وخلجات الوجدان، بقدر ما تتجشم الخياء أو صالم خيالي يعصب فيه «المحسم» بمن الحقيقة والكتاب، أو بين درجات المسلق والزيف. ومن له ء تتحدد وظيفة الكتابة الجديدة في أنها ليست محاكاة تقريبة لمبادئ وإنما نوع من مغامرة الحوقية الميسائلة، ولا تقليا المثل وقيم تقيمها علاقات القوى المسائلة، وإن المناسخة من المتحات الموى المسائلة، كل وحدة موضوعة أو نائية مفروسة عليه، وفي حرية تكاد كل حدودة موضوعة أو نائية مفروسة عليه، وفي حرية تكاد تكفل كل ضروب المتافن والاختلاف، وتكاد تقلت من كل كل أو محدة القواعد والالترامات، فنية كانت أو فكرية أو معرية النقام، معيارية، الملهم إلا من ضرورات الكتابة التي تخطها لنفسها على طريق التجديد؛ أي «القطعه» كوحرع من اللمب المنظم،

إن هذه اللعبة المنظمة ، التي يقوم فيها والقلم، بدور البطل الاستراتيجي، تتحقق بصورة مثلي في رواية (أعداد (Nombres) نفيليب سوللرز (۱۸)، الذي يصل بفن الكتابة إلى غايته القصوى، وهي غاية لا تتجاوز الوهم والخيال، ولا تخرج عن حيز الورقة المكتوبة التي تردنا صطورها وما ترسمه من أشكال وظلال إلى عالم من المسرحة الأدبية والتمثيل (اللعب) الخطابي المسرف؛ أي إلى عالم لا يتجاوز ممثلوه، في نهاية المطاف ء دور الكاتب ... الخسرج ودور القسارئ ... المشاهد . ولعل هذه التمثلية الأدبية التي يتيحها فن الكتابة الجديدة، تبلغ غايتها حينما يخيل إلى القارئ _ طالما نحن لم نخرج من عالم التمثيل الذاتي (auto-représentation) للأدب الذي تمارسه مدرسة Tel Quels _ أنه قد تخرر من علاقة التبعية التي كانت تفرضها عليه الوظيفة التقليدية للأدب؛ حيث يلعب المؤلف دور مؤسس المعنى ومبلغ الرسالة والمربى والواعظ والأب المهيمن، بينما يكتفى القارئ بدور المتلقى أو المستهلك السلبي الذي يكتفي باجترار متعته، سواء بالا عاد مع «الأبطال» أو الاغتراب في الأحكام والتصورات الملتوية التي تفرض عليه. إن هذه التمثيلية تتيح للقارئ المشاركة الفعالة في صياغة هذه الممارسة الرواثية المفتوحة، وفي الإحلال محل المؤلف العليم بكل شئ والمستبد برأيه

ورؤیته ، وذلك بما پتوافر له من فرص لتقطیع إنتاج الكاتب وإعادة نوزیع عناصره، وبما یتاح له من إمكانات قصم عری هذا المثول أو الحضور الخادع الذي يبدو كأن المبدع يحاول تمارسته من خلال عمله.

لاجرم، من ثم، أن يُستبعد من هذه الرؤية الجديدة للنص كل بعد نفسي للشخصية وكل رؤية شمولية للأحداث وكل تسلسل منطقي لهاء وأن تستبدل بالأساليب التقليدية التي تقوم على التصوير والتعبيس رؤية مغايرة تقوم على التفكيك وعلى بث بذور التناقض والاختلاف داخل النصء بغرض تكاثره وتفرغه وتفتيته إلى ما لا نهاية عن طريق التحويل والإبدال. ولا جرم أن تذوب في هذه الرؤية الجديدة صورة المؤلف المبدع والملهم من قبل القوى الغيبية لتحل محله محض دذات وظيفية، لا كيان لها ولا وجود خارج التص وما يفرضه عليها من آليات تسجيلية. ومن ثم تذوى، مع الكتابة الجديدة، أسطورة الكلمة الحية، وتنحسر كل التصورات المتمركزة حول أولوية الصوت وقدرته اللامتناهية على تمثيل الحقائق المجردة التي تعيش في كنفها الميثافيزيقا الغربية منذ تأسيسها مع أفلاطون وحتى أفولها مع هيدجر . وعلى هذا النحوء تنبثق فكرة موت المؤلف، وتغيب صورته الحية لتصبح محض بؤرة في شبكة النص أو محض هوية نحوية تسمح بتقطيع جمله وإعادة توزيعها أو إبدال عناصرهاء لا من منطلق توليد الماني وتحقيق رغبة المتماثل بإحلاله في الآخر ونفيه له، وإنما على مستوى البناء والتركيب وإعادة تفكيك البناء والتركيب، على شاكلة تكاثر الأبناء من خلال موت الأب^(١٩).

علامات تاريخية

لا شرع يستم علينا أن نعتقد أن مفهوم الكتابة، كما يسر عبر كتابات مالارميه وسوللرز ، يتطابق تماما و المنظور التكفيكي المدى يلدعو إليه دريدا نفسه كما لا يجب أن تغرر بنا هذه الانزلاقات المستصرة التي تتم يين بعض نصوصه ونصوص غيره من كتاب الحداثة وما بعد الحداثة. ذلك لأن مظاهر التشايه والتقارب لا يجب أن تصمينا عن الفوارق مظاهر التشايه والتقارب لا يجب أن تصمينا عن الفوارق والاختلافات، خاصة في مجال دراسات تقوم أساسا على مبدأ

الاختسلاف . من ثم ، فالرؤية المادية البحث للكتابة التي يهادى بها سوالرز (٢٠٠٠) واستقلالية الكتابة الشعرية التي أسسها ملارمية (٢٠٠) واستقلالية الكتابة الشعرية التي أرطق وماوراتية لا تستهلكات تماما ـ إن صح هذا التعبير ـ كما إلا مكانات والاحتمالات التي يطرحها إشكال الكتابة الجدرى وعلى تنساقية أساسسية لا همي بالملاية ولا هي عدد ويلما ، ومن ثم علينا ، تتسبحة للملك، أن تقسرت بيا بالمنالك من غير مثل المنافقة تمكننا من عجميع شبتانه وكدالك من غير مثل أن تعارف طمس هذا الشبتات وتجاوز كلفال من من على أن تعارف طمس هذا الشبتات وتجاوز النظريات خصوصيته من حيث هو فكر للتائر المنهجي، والانفلارات من المؤلد النظريات للمنافقة والمنافقة المنافقة والمنافقة المنافقة
ولمل أول مما يجب أن نعني به من جمواتب هذا الإشكال الذي يثيره الكاتب بصدد الكتابة؛ هو أولا علاقته بالصوت ، وثانيا مدى مشروعية ثانويته المفترضة في قلب الفكر الميتافيزيقي الفربي بالنسبة إلى أسبقية الصوت أو الشفاهية بوجه عام. وليس من شك في أن ما يطرحه دريدا على بساط البحث ، من خلال هذه النقطة ، هو التشكيك في إحدى مسلمات الفكر النوجماطيقي بعامة، وذلك بقدر ما يقوم هذا الفكر على مطابقة اليقين أو الشعور لواقع عملية التصور، وبقدر ما تشكل هذه المطابقة استغراقا تاما للشعور أو حضورا كاملا للحقيقة فيه، إلى درجة تمحي فيها كل مسافة بينه وبين العالم، ويتقلص فيها كل إمكان للشك أو التساؤل المنهجي الذي يحرر الفكر ويطلق إساره من قيد الوجود . ولربما يجدر بنا، هنا، أن ننوه بأن هذا الإشكال لم بطرح دائما من خلال هذا المنظور التفكيكي ، خاصة أنْ محط الاهتمام في كثير من الدراسات (٢٤) يدور حول التمييز بين مقومات الثقافة الشفاهية من حيث ارتباطها بنمط تاريخي يتمتع بطقوسه ومراسيمه، بل بفلسفته الملازمة له، وبين مقومات الثقافة المكتوبة التي لم تتبلور، على الأقل في صورة إشكال خماص بالكتمابة ، إلا في ظل الحمالة والإيديولوجيات الناجمة عنها (٢٥) . ومن ثم، يبقى لفكر التفكيك هذا التفرد، وهو أنه لا يهدف إلى تخليد الأشكال الكتابية بقدر ما يهدف إلى طرح إشكال «الفضاء» النقدى

الذى يتطور من خىلاله المنظور الإيديولوجى للشــفــاهــــــــ فى قلب الفكر الغربى الموروث.

إن الخلخلة، التي يحاول دريدا بشها في قلب الخطاب الفلسفي الفريى التقليدى ، تمس قواعده الأساسية وآلياته الحورية التي يقوم عليهاء وذلك بقدر ما يقوم أي خطاب عقلانی ... مثالی (وحتی مادی عن طریق القلب) علی نوع من المركزية الصوئية (Phonocentrisme) ، من جهة ، وعلى نموذج عقلي _ لغوى (Logos) ضمني أو قلبي يوجهه ويرسم له أطره وحدوده التي لا يستطيع اتجاوزها ، من جهة أخرى . ولاشك أنه إذا كان دريدا يربط بين المركزية الصوتية ومركزية واللوجوس، في الفكر الغربي ، فَلَلْكُ لأَنْ الخطاب الفلسفي لم ينشأ ولم يتباور عند اليونانيين القدماء إلا يقيام اللغة الصوتية التي تعتمد على النظام الأبجدي في الكتابة ، ولأن الفكر الميتافيزيقي المجرد لم يستطع أن يتضوع ويتألق إلا بالقدر الذي أتاحته له اللغة الصوتية من عجليق وتجاوز للصور المادية المباشرة التي كانت تتم بواسطتها أنماط الكتابات السابقة على النظام الأبجدى : مسواء في صبورة -Picto grammes أو في صورة idéogrammes . وليس من شك في أن نقد الأسس الصوتية للخطاب القاسقي الغربي، وإبراق وظائفه الإيديولوجية الكامنة، عملية لا تتم عند دريدا من غير تضخيم واع، بل استفزازي، للمكونات الكتابية للفكر، وهو الأمر الذي ينقعه إلى محاولة تأسيس نوع من الكتابية أو والجراماتولوجياه الجلرية. ومع ذلك، فهذه النزعة المتطرفة، التي يتسم بها مدخل دريدا إلى الفلسفة، لا تخار هي نقسها من رؤية تقنية وإدراك عميق للطرق السنودة التي تؤدى إليها. ولعل ذلك يفسر لنا غياب أية نظرية دوضعية، الكتابة عند دريدا، وعجز الفكر التفكيكي بمامة عن تجاوز المرحلة النقدية إلى مرحلة تأسيسية أو بناءة.

بيد أن استبقاء الفكر التفكيكي في حيز القد أمر لا يخلو في حد ذاك من جوانب بناءة، وذلك بقدر ما يصمل منا الفكر، بجانب معارضته لكل فكر دوجماطيقي راكد، على تلوير الفكر البشرى وغيره من ربقة التقاليد المعتبقة والأصاط التصويرية البالية. ولمل تضخيم دور الكتابة، على حساب الصوت أو الكلمة الحجة، من الأمور التي تلور من المشاكل أكثر عما غلى ولا أنه انحيار يشكل مني حد ذاك — أحد الإمكانات بالمنة الأهمية التي استطاعت التفكيكية

بواسطتها تقويض دعائم المركزية الفكرة للخطاب الفلسفى الضريء، كحما استطاعت أن تولد عن طريق الكتابة صورة مستقبلية ومنتخبات المشكري، وذلك بقدر ما تشكل ظاهرة الكتابة الفكر في مآله، بوصفه محارسة إبداعية، وليس في ماضيه أو في تطايقه مع الخطاب السائد.

أفلاطون ومبدأ العقار

بالرغم من أن علما مثل والتر أوغ (٢٦٠) يحاول أن يقدم لنا أقلاطون في صورة معادية تماما للشعر والفكر الشفاهي، فإن دريدا يعمل على تقديمه في صورة معايرة تماما؛ إذ إنه يعده المؤسس الأول لأحكام القيمة التي أضيفت إلى ما يسمى بالكلمة الحية، والتي أدت إلى تضاؤل وظيفة الكتابة وتدنيها إلى مرتبة التابع أو الصورة الباهتة للصوت (٢٦٠).

وليس من شك في أن موقف درينا من أفلاطون يقرم على الالتباس والمراوغة؛ إذ إذه لا يمالج حواراته أو نصوصه وفقا لمصطلحاتها الظاهرة أو باعتبارها تقدم لنا مجموعة من المبادئ التي يجدر بنا تمثلها وتفهمها بطريقة مسلم بها. لنظة النص إلى معنى «السبيج» ليحاول ظل نص «فيدروس» بوجه خاص، وليحاول أن يقتمنا بأن ما توصل إلى كشفة قد دريدا قد وجد ضالته في مضهوم «المقار» (pharmakon) المتحررة وبنا عدة مطويا أو خبيئا في طياته ولتاياه، ويبدو أن لذي يلمب في النص الأفلاطوني دورا محدوريا ولكنه بالمقطن والاتجاس، ولعله أشبه بدور العنوان المغنلل الذي رأيداء يعمل كتوع من «البياض» المؤلد للمعاني والدلالات

ولكن ما الملاقة التى تهط بين المقار أو «الفارماكون» و حوار وفيدروس، ؟ فى الواقه، إن ذكر المقار، بالرغم من أهميت المركزية فى نسيج الفكر الأفلاطوني، سوف يأتى بطريقة عارضة من خلال الانزلاقات الكلامية التى تضفى نوعا من الجداية الحيوية على الحوار. ذلك أن وفيدروس، يبدأ قبائلا إن الأحرار من الرجال يأبون أن يخلفوا ورامهم كتابات مدونة على شاكلة ما يفعله الكتبة والسفسطائيون اللين لا يعبرون عن أفكارهم بقدر ما يتقلون أفكار الآخوين،

وهو مسا يدفع مسقسراط إلى الرد بأن الذى يهم لهس هم الأنسخساص وإنما الظروف التى تدون فيسها الحقيقة والمرضوعات التى تتصل بها ٤ إذ إن مفهوم والموضوع الذى يشير فى اليونائية، كما فى العربية، إلى الموضع والمؤصوع (Topa) سرعان ما يدفع وفيدووس، إلى ذكر أسطورة أوريتها (Orithye) التى تدفعها ربح الشمال وبوريه -Bo (Toma) إلى السقوط من فوق الربوة، وذلك فى المحظة عينها التى بدأت تغتن بحمال المؤمم، وهو ما يحث سقراط على قوله العابث بأن سقوط هذه المغراء قد تم فى الحظة التى كانت تعبث فيها مع الصيدلاني (Pharmucce)، مشهرا

مهما يكن _ إذا ... من أمر هذه الإشارة الأخيرة إلى عالم الاستشفاء، التي أوضحها أحد كيبار دارسي الأفلاطونية (٢٩)، فإن ما يلتقطه دريدا هو الدور الهامشي والمكنزي، في الوقت نفسه، لهذا الوجود الملتيس للفظة والصيدلة، أو المقار، نظرا لما قد يتوافق في هذا الأحير من معنى السم، مع حادثة سقوط العلراء، ولما سوف تدرج عليه اللغة بمد ذلك من استخدامه بمعنى الدواء والعلاج. إن هذا اللبس عينه هو ما يقود دريدا إلى اتخاذ مفهوم العقار أنموذجا للكتابة، وذلك بقدر ما تشكل هذه بدورها نوعا من الازدواجية الهيرة في قلب المحاجاة الأفلاطونية، وبقدر ما تسمح بفتح الثغرات وكشف المساحات البيضاء والغالبة في حواراته ؛ وهو الأمر الذي يؤدي إلى عِماوز النص الأفلاطوني وإلى ضرب من المشاكلات بين العقار والكتابة، وإلى الجمع بين هذين والعلم والسحرء وذلك بقدر ما تبعد الشقة أحيانا بين المقار وعلم الطب، وبقدر ما تتعارض أحيانا أيضا كتب الوصفات (biblia) مع الجدل والعلم الحي والمعرفة الحقيقية.

على هذا النصوء يقسودنا السقسار إلى الأسطورة في تمارضها مع المرقة النظرية الى إلى للمرفة القديمة التى تقودنا بدورها، عبر أسطورة وعجوت المصرية، إلى علامات الكتابة؛ وهر الأمر الذى قد يجمل من هذه الملامات وفضلة ملحقة بخطاب الحق والفضيلة، وقد يطرح قضية التناسب بين دور السفسطائيين المضلل في قلب المدينة وبين صرامة

قوانيتها وأحكامها، بل .. عن طريق الإضافة .. بين الطبيعة المخالصة .. كما يتصورها روسو .. و بهرج الكتابة (٢٠٠٦). ولا يكتفي دريفا، بهذا الحد من استدار النص واستنطاق مكامن مسمده؛ إذ أنه يفطن إلى ما تمثله الكتابة فيه كذلك من حقيقة مضادة للحقيقة السقراطية، وذلك بقدر ما تتجاوز الكتابة وظيفتها من حيث هي تابع وفإضافة وملحن، لتصبح مقابل الباطن؛ وبقدر ما تلمين حقيقتها الملفوة بطبحة الأسطورة وما تشتمل عليه هلم من أقدته صخائلة القل الذي يجب مصادر المحقيقة رمابهها اللميلة ، كأنها الظل الذي

إن هدية الكتابة، التي يقدمها وهوت، في الأسطورة المسربة إلى سيده وربه وآمرته، هدية ملتيسة وعطاء لا يخلو من شبهة والتباس ، خاصة أن هذا الاختراع قد بموه الكلمة الخالفة ، وقد يستبدلها عن طريق الخلابة والخناع يتشيرات مصللة تذهب بيهاء الأب وتسلل الحجب على حضوره الأبدى (٢٦٠). إن الكتابة، حينما تستحل لنفسها مكالة الكيمة العية، تنفر بموت الأب وتمثل صعيانا لنواهه وأثال الكلمة العية، تنفر بموت الأب وتمثل صعيانا لنواهه وأثال الحيال المؤجل المثال المكتابة ليس الأضربا من الاخبال المؤجل: في ذات كان المتيال المؤجل: في كان تضيير أو تأويل غير مطابق لقاهر النص هو مشروع متجدد أبدا في قتله تماما ، كمشروع دريدا في وأد أسس. واللوجور، الشري ورضع حد لسطوة آباله المؤسسين.

ولمل العلة الدفقية التي تدفع الفكر اليوناني، كما يبرز لدى مؤسس الميتافيزيقا الغربية، إلى استخدام أسطورة «خوت» المسرية، تقر في خارجيتها نفسها، أي في كونها عنصرا الهيئة، وهي الوظيفة عينها التي مستؤديها شخصية الهيئة، وهي الوظيفة عينها التي مستؤديها شخصية العرم، (٢٢٦) مرم، والالم والزيف بالمستق والبهرج بالأصالة، في آن . ولاخلك أن هذا الالتباس نفسه هو الذي يميز؛ كما قطن دربنا إلى ذلك، وظيفة العقار أو «الفارماكون» في حوار «فيدوس»، من حيث ارتباطه بانحزاع فن الكتابة ذلك أن الممرقة، ولكنها في الوقت نفسه حطر يتهدها بالموت المرقة، ولكنها في الوقت نفسه خطر يتهدها بالموت المرقة، ولكنها في الوقت نفسه خطر يتهدها بالموت

المدرية _ ليس فحسب إلها للمقادير والمرازين والحساب، وإنما أيضا رئيسا لمراسيم الوفاة والبديل القصرى للإله الحي ورعء . ومن ثم، نقيم أن هذا الإله المزودج الشخصية بعثل، برطنسية إلى دريدا، مهذأ فقدان المهرية، تعاما كسما يقوم بوطنفة العلامة اللغوية التي تومع _ بحكم طبيعتها الإشارية ... إلى المفنى ونقيضه وذلك من غير أن يمس ذلك ماهيتها أو جوهرا (77).

ومهما يكن من كياسة وجهة نظر دريدا بصدد الكتابة ودورها الإشكالي في الفكر الأفسلاطوني (٣٤)، يسدو لنا أن فيلسوف التفكيك يسلخ بشكل قاطع موضوع الكتابة عن وظيفة اللغة، وما قد تتعرض له هذه الوظيفة .. التي تقوم على الاتصال في المقام الأول .. من الحراف يجرها إلى بمض المثالب التي شجبها؛ ليس فحسب الفكر الغربي وإنما أيضا الفكر العربي مثل التشادق والتفيهي (٣٥). ومن ثم، فإن الحلم الأفلاطوني من زيف الكتابة ودورها في التضليل لا يتصب فقط على البقايا الفاسدة من التصورات الميثولوجية، وإنما أيضا _ وفي الأغلب _ على محساربة ألاعسيب السفسطائيين وأحابيلهم التي كرص سقراط حياته لدحضها وتبديد آثارها السيئة وعواقبها الوخيمة على عقول الشباب ونظم المدينة وقوانينها. بل إننا نكاد نقع هنا على نوع من المحافة المتأصلة ضد اللغة نفسها، وما قد تؤدى إليه من مزالق وشطحات. ومن ثم، يصبح الكلام الحق ليس فقط حديثنا إلى الآخرين ومحاورتنا إياهم، وإنما حديثنا إلى أتفسنا. وهذا هو نفسه ما نقرأه في محاورة الفيدروس؛

وإن الفكر خطاب توجهه النفس إلى ذائها. فالنفس حينما تفكر لا تفعل شيئا سوى محادثة نفسها، سائلة ومجية، مؤكنة ونافية. إن الحكم يتم حينما تنطق به بصدة موضوع. الحكم إذان هو النطق والرأى والخطاب المفتسوط لاصسوب الآخر ويصبوت جلى، ولكن في دخيلة أأفس. وفي صمت (١٣٦).

بمبارة أخرى، إن المطلب الأساسى للفكر اليونانى هو البحث عن هذه «الجوانية» التي أسسها سقراط، والتي تشكل عمق الفكر الفربى منذ قيام المتافيزيقا اليونانية وحتى هوسرل

بل هيدجر، كما سوف نرى ذلك لاحقا. ومن هنا، نفهم طبيعة الإشكال الذي يعقده دريدا حول الكتابة؛ فهذه ليست إلا المظهر الخارجي للنفس أو ظاهريتها التي تهدد دخيلتها، وذلك بقدر ما تشكل هذه الدخيلة جوهر الفكر الذي يربد «اللوجوس» أن يكون لسانها الحي وترجمانها الصادق. ومع ذلك؛ فالكتابة .. أو اللغة بصفة عامة .. ضرورة تعبيرية مفروضة على النفس، ولا مندوحة لها من اللجوء إليها وإلا بقيت مجرد قوة داخلية، ولعل ذلك ما دفع الفلاسفة العرب إلى تسمية النفس «الناطقة» (٣٧)، وإن كاتوا يقفون من صفة النطق الموقف الأفلاطوني الذي أشرنا إليه، والذي سوف نرى صداه عند هوسرل، وهو توجه النفس إلى ذاتها بالحديث عير عملية الفكر. من ثم، فالكتابة كالترجمة والدواء تتسم بطابع مزدوج يشراوح بين حدين، فهي ـ من جهة ـ تقنيمة لا تكسب فعاليتها إلا بقضل العلم والمعرفة الرشيدة، وهي .. من جهة أخرى .. دربة أو مهارة خاصة تقوم على علاقات ملتبسة أرعلى الأقل غامضة وغير واضحة بقوى الإلهام وسحر البيان، أي بكل ما قد يضفي عليها رونقا وبريقاء ولكن على حساب الصدق والأمانة.

إن الكتابة تشبه، في خطورتها، فن الرسم الذي تستمد منه حروفها ووسائلها التصويرية الحسية، وهي مهما بلغت من الدقة في تصوير حقائق النفس أو التعبير عنها، تظل كالرسم محض ومحاكاة للمحاكاة (٣٨٠) وأي تظل بعيدة عن الأصل والمثال الذي تبغى تقريبه إلى العقول أو الأذهان. وهي كذلك في مشاكلتها للعقار تمثل ضربا من والإضافة، إلى الطبيعة، وذلك يقدر ما يقوم الطب اليوناني والطب ما قبل الحديث كله على مبدأ التوافق مع الطبيعة؛ أى أنه يجب على الكتابة _ فيحا يتصل بتدوين ما يدور بدخيلة النفس _ أن تكون مجرد المساعده عتماما كالدور المنوط بالدواء في الطب الطبيعي؛ فالدواء لا يفرض إلا عند الضرورة القصوى، وبعد أن تستنفد كل الوسائل الطبيعية من تمرينات حسنية أو نظام للحمية لرد الجسم إلى نظامه الطبيعي. بعيارة أخرى، ليس على الكتابة إلا أن تعين الذاكرة على المحافظة على ما هو ماثل بها من معارف حية، وأن تبقى على هذه العلاقة الداخلية الحميمة التي تربطها بالمثل، وعلى هذا الاتصال

الوثيق الذي تقييمه مع هذا «الحضور» السناطع للواقع والأشهاء. ولكن أفي لهما أن تصدق تماما في ذلك! فهي، يحم طبيعتها، قوة خارجية لا تستطيع أن تثبت الحقائق إلا يمن العلامات والأمثال والحروف. إنها، من خير شك، شمل بين طباتها خطراً جسيماً ؛ ألا وهو دفع الذاكرة إلى الاسترخاء والنسيان. ولعلنا تتذكر جميما أن مشكلة الإلسان المسترخاء والنسيان. ولعلنا تتذكر جميما أن مشكلة الإلسان فلناسيان هو مشكلة الوجود من حيث هو وجود (٢٠٠٠). هي فالنسيان هو مشكلة الوجود من حيث هو وجود (٢٠٠٠). هي الخروج من النسيان.

ولعل أهم ما يبرز عبر هذه الثنائيات التي يبرع دريدا في كشفها، هو إمكان تصنيفها عجت المسميات التقليدية التي ألفناها؛ مبثل التراوح بين الإضراط والتضريط، أو بين الاعتدال وتجاوز الحد. ولكن دريدا يضرب بذلك كله عرض الحائط، ولا يمني إلا بإبراز ما تقوم عليه مثل هذه الثنائيات من محاور توليدية أو قوالب منظمة للمحاورة الأقلاطونية، سواء أكانت هذه تسمى دفيدروس، أم «بروتاجوراس، أم وقيالابوس، وليس من شك في أن الحور الأم الذي ينتظم هذه الثنائيات ويحكم تطور حركتها داخل النص الأفلاطوني، لا يخرج عن مقولتي الظاهر والباطن أو الداخل والخارج، اللتين سبقت الإشارة إليهما. وليس من شك في أن هذه الثنائية الجذرية تستطيع أن نضم بين ثناياها كل أشكال التعارضات المألوفة؛ مثل علاقة الجسد والروح أو النفس، وعلاقة الروح والحرف والطبيعة والفن أو الثقافة وغيرها، إلا أن مركز تقلها يقر في هذا الطرح الظاهري البحت لقضية الكتبابة؛ أي في هذا الطرح الذي يشكل نقطة اللاعبودة أو القطيعة الجذرية بين الفكر الكلاسي وفكر الحداثة. ذلك أن والخارج؛ (Le dehors)؛ كما يقول درينا:: ولايبناً عند نقطة التقاء، ما نسميه، حاليا، النفسي والفيزياتي، ولكن عند النقطة التي بدلا من أن توجد فيها الذاكرة كحركة للحقيقة نفسهاء تترك نفسها للإبدال بواسطة الأرشيف والانزياح بواسطة علامة للتذكر والتذكيرا (١٠٠٠).

معنى ذلك أن خطورة الكتابة لا تكمن فى كونها. مجرد قوة حجب للوجود، على طريقة هينجر، وإنما فى كونها تنتمى فى ماهيتها إلى عالم الإبدال، وهو ما يشكل

خطرا جسيما على المثل الأعلى لذا كرة محضة ومستقلة بذاتها عن كل عنصر خارجي، أى أن مبدأ «الملحق» أو «البديل» (suppleance) _ الذي تشكله الكتابة بالنسبة إلى قوة التذكر _ يكمن خطره في كونه يقيم عالما من الحضور الأصلى للمقوم والمثال (Gidos) الزائف، بدلا من الحضور الأصلى للمقوم والمثال (Gidos) تنوب إيانة مطلقة عن الأصل، وإلا لما أفسحت الجال لاتياس بلمجها، بوصفها نسقاً من الملامات والآثار لمادية، إلى نزع بطبعها، بوصفها نسقاً من الملامات والآثار لمادية، إلى نزع الفس أو الذاكرة، التحولها إلى مجموعة من الرواس في النفس أو الذاكرة، التحولها إلى مجموعة من الرواس في النفس أو الذاكرة، لتحولها إلى مجموعة من الرواس المالة المحتجدا لمالم والسدق (الدائل، على حساب مبادئ الأصالة والمدائل، على حساب مبادئ الأصالة والمدائل.)

بيد أن الإلحاح على كل المظاهر السلبية للمغار أو
على الأعراض الجانبية له، إن صبح هذا القول، لا يعنى
ققدانه كل خواصه الملاجبة المرجوة، ولكن للناط يظل هنا
قضسة وحسمه في المقام الأول؛ وهو الأمر الذي يهم على
عباتى مصرر الدواء نفسسه، سواء آكان هذا المقرو
ودلالة ذلك، في تمراءة ورينا لأخلاطوان، أن العلم قرة وصنة
ذات حدين، فهي أما تتنج آثارا طيبة ونافعة وإما تولد نتائج
ضارة وفتاكة، وفي كلفا المحالتين لا يكون الحك أو المرجع
الذي يمول عليه مزاج المالج أو فعالية الدواء، وإنما المؤامم على
الذي يمول عليه مزاج المالج أو فعالية الدواء، وإنما المؤامم على
المنافق المنافق لا يخلو شخصه مثل مقراط من الشك
وسوء الظن _ أن يخلو مخصه مثل مقراط من الشك
وسوء الظن _ أن يخلو مخصه مثل مقراط من الشك

هناك، إذن، استخدام جيد للمشار، كسما أن هناك استخداما سيفا أو ضارا له. وليس الاستخدام المؤفق، على كل حال، من الأسور المفروغ منها أو المقررة مقدما. ذلك أن تناول الدواء أو الأمر به ليس محض ووصفة و يقدو، بها أو تخطى ومعلى يدخس المعالى بدخس المعالى بدخس المعالى بدخس المعالى بدخس المعالى المعادت الحميدة كالشجاعة والقدرة على مجابهة احتمال المورت أي أن اللجدوء إلى الملواء ليس سحض تناول آلى أو المعارية المهارة إلى المستحسن تناول آلى أو المقدوة على المستحسن تناول آلى أو

على استبطان القوانين والتسليم بالحقيقة والمثال، وهو ما لا يتم إلا بتجاوز الشكليات وبالتوافق مع قيم الملينة الراسخة التي لا تقوم حياة مستبة ومؤكدة لتماثلها الذاتي من غيرها، وعلى رأسسها والخيسرة أوالأب، ووالشروقة والشسمس اللاستفررة والشسمس اللاستفروة والشساسة.

على كل حال، إن هذه الثنائية الجذرية للمقار تدفع فيلسوف التفكيك إلى تأويله؛ لا على أنه حقيقة ثابتة وإنما على أنه «انفراجة اللاهوية» أو الموقع المتحرك للبينية؛ قهو ليس بموجود حاضر ولا بموجود غائب، وإنما إمكان هذا أو ذاك أو، كما يقول في لفته الخاصة، موقع والاختلاف المرجأه الذي يمثل بالنسبة إلى كل تعاليم المتافيزيقا المستعبة خطورة الإفراط أو تجاوز الحد. ولعل هذا التأرجع بين السلب والإيجاب، وهو ما يقترض أساسا . في نظر دريدا .. غياب الهوية، سمة تفرض على المقار صفة \$الخليط؛ 6 أي ما يماثل مبدأ الشرفي الفكر اليوناني لما يشكله هذا الخليط من خطر يتهدد صفاء النفس وسكينتها الداخلية. وليس من شك في أن هذا الخليط أو ١٥ لزيج، هو ما يطرأ على النفس ... هذه الجوانية المحضة _ من الخارج؛ أي من عالم المحسوسات والمتعينات التي ارتبطت، عبر الفكر المتافيزيقي كله، بمظاهر الاغتراب وضياع الحقيقة. ومن ثم، ليس بدريب أن يقود المشار (القارماكون) قرار المالج الذي قد لا يوفق في حسمه قضية التوافق بين العلة والدواء، أو مبدأ الاعتدال بين الباطن والظاهر، إلى موضوع «الفارماكوس»؛ أي الطفيلي أو الغريب أو المنسود، أو إن شفت كل أشكال والآخر، التي لاتني تهدد تماثل الذات وتطابقها مع نفسها، ولا تتوقف عن بث بلور القلق والتخلخل بين طياتها المحكمة التي يجب، من ثم، التخلص منها والتضحية بها في صورة علنية من صور التكفير والتطهير، ومن خلال طقوس عزل أو نفى (Ostracisme) مهيبة تربط بين عملية إقصاء والمذنب وضرورة تخليص المدينة من الشرور والآثام التي تطبق عليها، والتي لا يتم التحرر منها إلا بتقديم قربان أو اكبس فداءه (۲۶) .

كذلك، يتجسد «الفارماكوس، في شخصية «الفادي»(٤٤)، وذلك بقدر ما يأخذ الفادي على عاتقه

تخليص الملدينة من الجرائر التي تنسبها هذه، بغرض الحفاظ على تماسكها المناخلي، إلى خطر أو صدو خارجي، وهو خطر غالباً ما يندرها بالثناء المؤكد، إذا لم تعظهر ولم تكفر عن ذنويها بقلديم إلفناء المرجو لتهدئة الألهة النضيي، وليس من شك في أن سقراط، كما رأيا بصدد شخصية المبنون عند خان يول سارتر (31) كان يمثل المضحية النموذجية أو الصورة المثلى لما يمكن أن تكون عليه شخصية والفادي، نظراً لما تعرض له من اتهامات تكون عليه شخصية والفادي، نظراً لما تعرض له من اتهامات لعلم السخصطاليين الزائد قد كان سقراط ضحهة الراسة القد كان سقراط ضحهة الراسة القد كان سقراط ضحهة الراسة القال الفابتة الذي لا تقوم حياة كريمة وأصيلة بغيرها.

على هذا النحو، يتمثل لنا سقراط في صورة الحكيم الملهم الذى يستمد وحيه من الآلهة وليس من براعته أو حكيم الخاصة الألاء الخالة في صورة الكتبة والسمان الذين يكتفون بمحاكاة الحقيقة وتصيد الصور والمحاسات الخارجية للوجود الحق. ولعل المقارئة بني سقراط والمحاسات الخارجية للوجود الحق. ولعل المقارئة بني سقراط بالنسبة إلى مقراط لا ينبه إلهام الشعراء الذين سورعان ما بالنسبة إلى مقراط لا ينبه إلهام الشعراء الذين سرعان من ينسبعون ما به من وحي الإله الحي. ولعلهم في ذلك أقل درجة من المصورين الذين يكتفون بالحاكاة ولا يدعون الإمساك بحقائق الأشياء وبجوهر الوجود. ومن ثم، تتأكد حقيقة سقراط من حيث هو حامل لد ولوجوم، الإلهي ولكمة الشعمس والأب، ومثال منيت الصلة بكل ما ينتمي العسار ولكلمة الشعس والأس، ومثال منيت الصلة بكل ما ينتمي المعارف للخرواني ويقرب من فوضي الجماهي (١٤٠٤).

ألا يعنى ذلك، في نهاية المطاف، أن الكتابة عمل بين جوانها شرأ لابد منه، وأنها تمثل حلاً أبير لم يلجأ إليه الإنسان إلا في غياب الكلمة الحية، على إلر موت الأب والابتحاد عن المصدر المؤسس؟ إنها، كسما يحاول دريدا

إبرازها، حركة إفضاء وصيرورة، وتعديل وتبديل لما يحاول أن يبقى ماثلا في ذاته ولذاته كحضور أبدى؛ حركة الأثر والظلال مقابل الحياة الفياضة للمثال الأنطولوجي في سطوعه الأول. إن الكتابة، في تحركها الدائب والمستمربين النور والظل، وبين الصوت الحي والرمز المحقور، بين الإرادة الطليقة وخدع الصناعة، بين الأصل والصورة والجوهر والمادة والروح والجمد، ليست إلا والظاهر، المحض، هذا الظاهر المتعين في نسيج اللغة وحركتها نحو التشكل الذي يفرض قوالبه وصيغه الحتمية على الفكر ويكون بالنسبة إليه بمثابة شرط الإمكان، شر لابد منه، لأن الكتابة عجيب بقد، ما ته: وتبين وتكشف يقدر ما تخفى وتموه؛ ولكن هذا الشر الكامن فيها هو .. في حد ذاته .. توع من الخير ومن الإيجاب، كما يبرز، ذلك في محاورة «طيماوس»؛ ذلك أن الكتابة بقدر ما هي موات وجمود، تستطيع أن مجمع بين حروفها شعث الفكر وشتانه، كما تستطيع أن محمى كلمة الأب أو السيد من التحدد والتكاثر. وليس من شك في أن في ذلك جنة ووقاية ضد الجمموح والغلواء والنزوع تحمو الخمالف والمغاير (٤٩).

مهما يكن _ إذن _ من أمر سليبة الكتابة، فإنها تفرض، أردنا أو لم ترد، على «اللوجوس» ارتداء لباس اللغة، خاصة أن الحصور المطلق للمشال لم يعد قريب المثال مند الحسيب أن تكون الكتابة، فيسبها أساس هذا أليس من الصحيب أن تكون الكتابة نفسسها أساس هذا الاختلاف الجلوى الذي يقدم لئا، على السواء، شرط إمكان المحقيقة؟ ذلك أنه لا تأكيد ولا عودة لحقيقة المثال أحداج نطاق البديل والحرف والعلامة، ولا حيلة أمام المثال وهمة إلى حد الإنابة بالإضافة: و")، بمبارة أعرى، ليس في إمكان «الموجود» أن يكون مائلا في حقيقته أو وقدمه الحيه في قلب الكتابة من غير أن يحتجب؛ فهوالحاضر الغائب، حاضر بغيابه الساطع من حيث هو فهوالحاضر الغائب، حاضر بغيابه الساطع من حيث هو مؤتب خلف حجب الكتابة ما البديل التي تمثله فهوالحاضر الغائب، حاضر بغيابه الساطع من حيث مؤوتب عد .

على هذا النحو، لا يمكن للكتبابة، إذا تكلمنا من منظور هيدجر، أن تستنفد الوجود، وذلك بقدر ما يكون الوجود هو المتاح على الدوام في انسجامه وتراجعه، ولا يمكنها، إذا تكلمنا من منظور دريدا، إلا أن تقرض على الوجود حضورها الإشكالي بوصفها ممارسة سلبية ، وانفتاحا جذريا على الموت، وشرط إمكان لقيام الاختلاف ومن ثم اللغسة والكلام . ذلك أنه بناً من الكتابة ـ البنيل ومن نشاطها، كتابع أو وليد، «ينصدر» المصدر وينفتح اللوجوس» على الباطن والظاهر ؛ على ظاهر ينتهى، بالنسبة إلى الحداثة،

بمحوكل اختلاف بين دالنحو، و دالأنطولوجيا، من ثم، تصبح اللغة في كينونتها الظاهرية البحت أنطولوجيا العصر، وتصبح الكتابة جسم هذه اللغة إن سلبا وإن إيجابا بالتسبة إلى حاضر غائب وخفي أبدا. ملبا بقدر ما تشكل بنيلا للوجود ... الحضور في تزامنه مع اللوجوس، وإيجابا بقدر ما تمثل شرط تجلى الوجود في الموجود؛ أي هذا الظل الذي يردنا إلى نياك النور البميد، الذي لا يكاد يسطع عبر إيجابية الكتابة في حضورها المتمين حتى يتلاشى ويتراجع من جديد.

الموامش

(۱) اطره

Maurice Blanchot, Entretien infini, Paris, Gailimard,pp. 12-34.

- (٢) نقراً لأبي حيان في المقايسة ٩٠ قوله: ويقال : ما الصدق؟ البيواب؛ مطابقة القول لما عليه الأمر، وبقال أيضا: الإعبار عن الشيح بما هو عليه، وكذلك: ديقال ما الحق؟ الجواب؛ هو ما والق الموجود وهو ما عوه.
- انظر، المقابسات لأبي حيان التوحيدي، غقيق وشرح حسن السندوبي ، دار الصباح ، الكويت ، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧، ص ص ٣١٦ ــ ٣١٧.
- Martin Heidegger, Qu'appelle-t-on Penser? Paris, P.U.F., 1967, p. 29. إن الملاقة بين الأسطورة والعقل، أو بين «المشوس» واللوجوس»، علاقة جد ملتيسة في واقع الأمر، ومصداق ذلك ما يقوله لنا هيدجر:

هالميشوس معناه؛ المقابل القائل، فالقبول، بالنسبة إلى البونانيين هو الكشف وقبل التعجلي، أو بصورة أدق إظهار البادى وما هو كائن في البادى وما هو قبي عجليه، إله الميترس، في قوله، هو ما هو كالن، هو، في إسفار مسماه، ما يتجلى. الميتوس هو السمى الذي يخص الكينونة الكلية للإنسان بطريقة مسيقة وجلدية، السمى الذي يدفعنا هفمنا إلى التفكير في الموجود المتبدى، الكائن واللوجوس يقول الشيخ نفسه. إن الميثوس واللوجوس لا يدخلان، كمما يظن أول مرتاد لتاريخ الفلسفة، في تنافض مرده إلى الفلسقة نفسها. وعلى وجه التدقيق، إن نلقكرين الأواتل من اليونايين (برمنينس المقطع ٨) يستخدمون ميثوس ولوجوس بالمعني نفسه. ولا يتباهد الالتان ولا يتمارضان إلا حيث يققدان كياتهما الأول، ص٣١.

- (٤) محمد على الكردى، قطاية المعرقة والسلطة عند ميقيل قوكور دار للدرة البنامية، الإسكندرية، ١٩٩٧، ص ص ــ ١٤٨ ــ ١٤٩٠،
- (٥) تنظر في علد المفاهيم؛ كاظم جهاد، مدخل إلى تراءة دريدا في الفلمة النربية بما عي صيدلية أفلاطونية، فقصول، ، الجلد الحادي عشر، ١٩٩٣، ص ص
 - (٦) المرجع نفسه. و انظر تفسير الكافي لمعنى الجل الصاعد عند هيجل (Authoburg) بمعنى «الانتساع» في العربية. ص ١٩٧.
- (٧) ذلك أن هذه المسافة أو هذه الفجوة يشغلها محطاب اللاشعور الذي لا يرده في عرف الاكاناه، إلى اللغمات نفسها على طريقة افرويه، وإنما إلى لنة مقعممة لذات غير متطابقة مع نفسها.

Sous la direction de Gérard Miller, Lacan. Paris, Bordas, 1987, pp. 14-15.

(٨) انظر: أحمد حسان، منخل إلى ما يعد اخدالة. (إعداد وترجمة). كدايات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة. العدد ٢٦، القاهرة، مارس ١٩٩٤، ص

Prançoise Proust, Kant 'le tott de L'histoire, Paris Payot, 1991, p. 7.

إن المؤسس المخبقي، في الواقع، لفكر التاريخ وليس لقلسفة التاريخ هو عمانويل كانط، وذلك من حيث كون «فكر» التاريخ، وقفا للكتابة، تأملاً ونقويما للخيرات والتجارب التاريخية وغمدينا للخطوط التي ترسمها لنا هذه التجارب. أما هيجل، فهو قيلسوف التهابيات: نهاية الفلسقة ونهاية تاريخ الفقلسقة. وفي رأى الكاتبة أيضا يعد هيدجر هر الذي وضع حدًا للتاريخ. ولكن علينا أن نمي أن نهاية التاريخ ليس معناها توقفه، ولكن اكتشاف معناه العقيقي، وهو محدوديته وقريه الدالم من تهايته، وهي نهاية لا تهاية لها. ص ٧

Jacques Derrida, Marges de la Philosophie. Paris, Ed., de Minsit, 1972, p. VII . (1.)

Roland Barthes, "L'effet de réel," in Lirrérature et réalité, Paris, Sculi, (Points), 1982, pp. 81-90. (11)

- (۱۲) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين. تخقيق عبد السلام هارون، طبعة ١٣٦٧ هــــ ١٩٤٨م، الجزء الأول.
- للاسم في الديرية، كما في الفرنسية، وطبقة وفضيلة، فهو يصيط بالمذبي وبحده ويمنع الاقبيان وقائل، بقبل المباحثة، ووقال تمامة، قلت المعقد بن يعنى، ما البيان؟ قال: أن يكون الاسم يعيط بمعناك ويجلى عن منزلك، وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة. الذي لابد له منه، أن يكون سليما من التكلف، بعيدا عن الصنعة، برياة من العقد، خيرا عن التأويل، من ١٠١.
- Jacques Derrida, La dissémination. Paris, Ed. du Seuil, 1972, p.12.
- (14) مشكلة اقهرميوطيقاه معاولة الفسر ودمالك المدين الكاس أو «الدخرى» في التمس الذي يقرم بتأوله أو إدادة الرابيد، بين بينما يقرم التفكيك على ظلى الاربياد بين المصمور والسم، وعلى كشف تناقضات هذا الأسمور وفراغاته التي يعيد توظيفها وإنتاجها وليس شحتها بدلالات جديدة لا تتعارض مع دورج، أو دعيقيه، أو دهيهة من الأصلى. الطر في تراكبار، الطر في تراكبار،
- Ean-Paul Resweber, Qu'est- Ce qui'Interpréter' Essaf sur les fondements de l'herméneutique. Paris, Cerf, 1988, p. 11-21. والدراسات الرائدة التي نشرها نصر حامد أبو زيد هت عنوان، إشكاليات القراءة وآليات التازيل – كتابات نقدية (١٠) ـ القدامرة، الهيئة المامدة تعمير المقالة، أقسطس 1941.
- Jacques Derrida, La Dissémination, op. cit, p. 42.
- (١٦) يرجع افكر الظاهرة (Pensée du dehorn) هي افراقع إلى مرويس بالاشتره المفكر والنقد والروشي، الذى يدد الأدب إلى نوع من الممارسة المدمية والشكر إلى السالم الله المنظم والما إلى المنظم والما إلى المنظم المناطق المنظم والما إلى المنظم المناطق المن
 - (۱۷) المرجع نفسه، ص ص ۲۰۳ ــ ۲۹۴.
- Philippe Sollers, L'écrituré et L'expérience des limites.Paris, Ed. du Scuil (Point), 1968,p.6.
- يقول المؤلف بالنسبة إلى رولة أعداد: فقدن بصده رولة حقاء وذلك يقدر مايم فيها، على السواء؛ من تصوير للمملية السردية ومن دفع لهله المعلية إلى ما يتخطى حدودها، إننا بصده رواية تهدف إلى جمل عملية الاستخدام الروكي وقاره للصللة أمراً مستجلاة ص... ٢.
- Jacques Derrida, La dissemination, pp. 294-361.
- (٣٠) تقوم ظهرة سوللرز على مظور المائية الغارسة الشارسة الشارعة المسلم الإنديزلوجي أو المنظر التصويري الأدب السابق عليها، ومن حيث هي عارسة بمنه عنه على المسلم على المسلم على الأدب المسلم على المسلم عمل المسلم عمل المسلم على المسلم على المسلم على المسلم على المسلم على المسلم عمل المسلم عمل الأدب المسلم عمل المسلم عمل المسلم على المسلم على المسلم على المسلم على المسلم عمل المسلم على المسلم عمل المسلم
- (۱۱) يقول بهي ميتوا بعند الشعر الوتوي: يك أن الكلاميكية قد من جومر الفنن والروناسية عن جومر النتائية، فإن الربزية بحث عن جومر الشعر، أي عن الشعر المغامس، هلا الشعر الذي سوف يك أن الكلاميكية قديل الفارية والكلامل عن البية الثالية للكرد، إنها بحث، من لمء عن الرصول بواسطة المحمس وتجاوز الالاشعور إلى توع من المعمور الأسمى الذي يسمع بالاسال مع الواقع الأولى، ومكملا بعمد الشعر، يقمل الربزية، في الكيونزة، ويلم بالميثولية، الطر
 - محمد على الكردى، وقضية النموض والإبداع الشمري حد ملارب، وعبلة والفيصل، المدد (١٥٤) ربيع الآخر ١٤١٠ _ نوفمبر ١٩٨٩، ص ١٥.
- (۲۲: Joseph Benington et J.Derrida, Jacques Derrida-Ed. du Scuil, 1991 pp. 30-32.
 ويقول بيجنون: ويبنو للرملة الأولى، أن نظرية مادية الدال، التي تحب أحيانا إلى دوينا خطأ، تكرس انصار المادية. إلا أن ذلك كان، في قرارة الأمر، موقف جماهة بيقول بيجنون، ويبنو المادية المادية الأمر، موقف جماهة بيكان من ٢٣. ٢٧.
- (۲۲) انظرة النبق، اللمب، العلامة في خطاب العلوم الإنسانية ... جاك درياما، ترجمة مع مقدمة توضيحية لجابر عصقور مجلة وقصول،، الجلد 14، العدد 4، 1997، ص ص ٢٣٠ .. ٢٠٠.
- (۲۶) وعلى رأسها دراسة والتر حج. أرغ، الشفاهية والكتابية ـ ترجمة ومقدمة نصس البنا عز الدين ــ عالم للمرفة ــ الكريت، عدد (۱۸۲۸)، ۱۹۹۶. نسمن نحفظ فكرة الكتاب عن رجود صورة لفطية أو شفائية للفكر الإنساني وصورة كتابية، ولكننا لا نقبل دون تخفظ قوله بأنه ليس هناك مدرسة شفاهية أو كتابية ــ
- اشاره من 47. (۲۶) بارش من أن اشركيز على فاهرة الكتابة تفدية توبيط لراباطا وفيقا بيروز إشكال الحداثة، إلا أن هناك من كنان يدعو إلى أسبقية ظهور الكتابة على الشفاهية طل C Duzer B. de Vigenére منذ بدليات العمر الكتاجي. الطر
- Claude Hagége, L'homme de paroles-Paris, Fayard, 1985 (Folio-essais), p. 91.
- (۲۲) انظر، واثير ح. الرغاهية والكتابية، من مر ۲۷، ماه رينسب الكافت هذه الآراء إلى دهافارك، رلا شك أن إنتاناً أفلاطون للممر واقتمراه أمر معروف، إلا أن موقف أفلاطون من الشفاهية هو موضع التساؤل هذاء وإن كان من للمروف أيضا أن أفلاطون لم يشون قلسفته وعاصة ما يسميها الأهوائي وقلسفته المحقة. التي لا يمكن أن تدونه. انظر أحمد فؤاد الأهوائي، أفلاطون، ترابط اللكر الغربي. ساز المعارف، القاهراء، 1911 من ٧٢

Claude Hagége, op. cit., pp. 108-109.

لعل ما يفسر التصاق صورة الحياة بالكلمة المنطوقة هو ما يصاحبها من نظاهرة النبر، وهو ما لا يستطيع أي نظام كنابي الاحتفاظ به.

(۲۷) إن هذه الرولة التي يقدمها ديما لأسطورة فالريثياة لا تطبق تساما على الأسطورة كما أود في كتب الدينولوجياء. ظلّ أن هذه المسلواء التي ربعا دخل نسيم الربيع، قد وقعت ضبحة لاعتطاف من قبل دجزيم الرباح الشمالية بينما كانت تلعب مع لدائها على ضفاف تهر الإلليسوس، انظر، ص من ٥٦١ م ٢٠ كان، : كان،

P. Decharme, Mythologie de la Gréce antique, Paris, Garnier, 1878 et 1884.

الله: المارية J.J. Rousseau, les réverles du promeneur Solitaire. Ed. Garnier-Flammarion. Paria, 1964.

رمما بعد دورسوه أول كاف ميز بين الإنسان والكافب أو بين الطبيعة والثقافة، وقفا لمسطاح الأمريولوجيا، فالإنسان في نظره هو الدخيلة الصادقة الأمينة بينما الكافب هر الوج الخارجي له، أو هو الثقاع الذي يترجه إلى افهديم والدير ومن هنا أهمية رومو يوصفه نموذجا للكر دريفا.

J. Derrida, op.est. pp. 80-87,

Jules Chaix: Ray, Ia pensée de Pétson. (pour connaître) Paris, Bordas, 1966, p. 91. بشير الثارف إلى حوار والزامليان في هذا الصدد: وإن اسم هرس، يقبل لنا الزامليان، ينتو تنصلا بالتخاف، ذكل واقاف هذا الإله، وكل سمات شخصيته

بسر متوسع بن خور مورسوس مي مداد واب مدر طرب ميون ته واسوسوس به شده استخدا و وهدف مدا و در و مداد استخدام محمية من حيث مع تجرم وبسرم و داكر ولمن وخطيب خلاب وخط للتجاوة الضمن في فكرة اللغة أو مي اللغة غنيما . ويربط آنا ما يقرأه أقلاطون مع وهرسره واللغة أيضا هي ما يقوله بن مينا من الديال الذى قد يور طريقا نهيشنا بقد ما قد يطالك ومقدعا. الطرح من 10 وانظر أيضا بمدد هج وهرسه بشخصية وهرسها حد الإغرى، ملني جواء في رحاب للعبود فريت ، وصول العجلم وللعواقد الهيئة المدرة الداخة للكتاب، القاهرة 1972 من 197

J. Denida, op.elt., 80-97.

(٣٤) إن تضميل الكلام دائسي، على الكتابة ليس وقدا على فكر سقراط والسيلة الملاطونة إلا إنتا تجد مرقدا معليها لللك عند أي حيان الموحيدي، فلى الليلة المعامن من العرب الله المعامن الم

(۳۵) نشير إلى قول الرسال الكريم: وإن أحبكم إلى وقريكم منى محلسا بوم القيامة، أحاملته الموافرن اكتفافة الذي ياقدون بوافاون. وإن أيضكم إلى وأمدتكم منى مجلسا بير القيامة المزوارن المتدفون المقيهقوده . انظر البوان والعبيين لأبي متمان عمور بن بعر المباحث الكتاب الغابي من ۲۰ .

Jules Chaix-Ruy, ap.cit., p.210.

(٣٧) يقبل أبر حيلان في المقابسات؛ الفكر من خصائص النفس الناطقة، والنطق في النفس بتصفح المثل يدور فقه...ع.
 انظر والمقابحة ٤١١ من المرجع الملاكور، ص ٣٠٣.

(٣٨) أحمد قواد الأهوائي، ألهلاطون، الرجع المذكور.

(YV)

يقول للوقف بصدد موقف أفلاطون من القدم وقرسم؛ وإنه يها- مدينة فاضلة عكمها القطسة أى الحق. وكن الدعر، وهو ضرب من الفرء بعيد عن الحق الاخت مرات، لأنه مماكاة الحاكاء, ومقد هي نقيمة أفلاطون الشهورة عن القدن وصلته بالحيقة. ولكي يوضع مد فلكرة حرب مثلا السرء نقائل السرء الأول، وهو المثال، خلقة الله وتقرير الطاقي المدى يعد محاكلة المثال الديرو؛ الذي يعدنه النجار، والسرر الثالث العربي محاكاة السرير كما يرسمها الفناك بعيدة عن الحقيقة ثلاث مرات، ونعن إلا حاولتا رسم أن غي فإنما ترسم للقهر ققط لا الجوهر، فالرسم محاكاة للمظامر لا للسرير كما يرسمها الفناك بعيدة عن الحقيقة ثلاث مرات، ونعن إلا حاولتا رسم أن غي فإنما ترسم للقهر ققط لا الجوهر، فالرسم محاكاة للمظامر لا

Martin Heidegger, Introduction à la métaphysique, Paris, Gallimard, 1967.

يقول هيدجر، وإذا كنا مع ذلك، تتأمل ممالة الرجود من حيث هي ممالة عن الوجود من حيث هو وجود، ؤنه من الواضح حيثة لمن يتأمل حقا وقفا الملك، أن الوجود من حيث هو وجود يقل بالضبط خاتها طبي الميتافيزيما، أي في طبات السيان؟ وذلك يطويّة جد مرسومة إلى درجة أن نسبان الوجود الذي يقع بدوره في السيان هو الباعث الهيول ولكه الثابت الذي يفقع إلى السائل الميتافزيقي. ٤٠ ص ٣١.

Derrida, op.cit., p. 124. (£+)

(٤١) المرجع نفسه، ص ١٢٥ ــ ١٢٦.

(٤٢) المرجع نفسه، ص ١٣٣ ـ-١٤٠.

(٣٩) (الترجمة)

- (٤٣) الرجم تقسه؛ ص ١٤٦ ـ١٥٢.
 - (11) (حرجم عن الإنجليزية)

يقول الأولف إن الفلزماكوم، يمثل من التراث، في شخصية «أيرب» وفي الأسطورة في شخصية ديروستوس» وفي الأدب الحديث في يعن شخصيات كإذكاء وهو لهى وقفة في نظره على اعتراجيذيا السافرة» إذ يمكن أن تجدله فرينا في «الكوسينيا الساعرا» مثل شخصية وطوطوف» عند موليير أو شخصية وشايل، المشهورة، قطر، ص ص ۵۵ ـ ٢٣.

- (٤٥) محمد على الكردي، نظرية للعرقة والسلطة عند ميشيل قوكو، ص ٢٠١.
- (٤٦) محمد على الكردي، صاوتر وجينيه أو الشر والحرية دعالم الفكره ، الجلد الثاني عشر، العدد الثاني، ١٩٨١ ... انظر، ص ٣١٣.
 - (٤٧) أحمد فواد الأهوائي، أفلاطون، ص ٤٣.

J. Derrida, op.cit. pp. 153, 167.

Northrop Prye, Anatomie de la Critique. Paris Gallimard, 1969.

(٤٩) الرجم تقسه، ص ص ۱۷۷ ــ ۱۸۹.

· (£A)

(۵۰) للرجع تفسه، ص ص ۱۹۲ ــ ۱۹۰.





أفنان القاسم

البنية المردية في رواية دأنت منذ اليوم، قراءة دلالية لـ «الهامشي،

أمجد ناصر: شعرية العدين

فذري صالح إدوار الخراط السعى إلى الانحاد في والعاشق والمعشوق،

في التجربة الإبداعية لـ تيسـير سبول

البنية السردية في رواية انت منذ اليوم

عبد الله إبراهيم *

- 1 -

تعود أهمية رواية (أنت منذ اليوم) لـ الايسير مبول» فيما النرى» إلى سببين رئيسيين، أولهما تاريخي وثانيهما فني، أما التاريخي فيهو أنها من أولى الروايات العميية الحديثة التى استلهمت أحداث عام ١٩٦٧ (، وكشفت مراسطة التخيل السيدي للأحداث التي سبقت النكسة وعاصرتها ثم أعقبتها، كأنها بلال قد فتحت الأقبق أمام الرواية العربية بالقول، إن رواية (أنت منذ اليوم) قد طرحت نموذجا من نماه جاليا الفني، فيمكن تفصيله في حلود ضيقة جداء وأقصد به البناء الذي يقوم على ترتيب مناهد مردية متناد في الرواية العربية، إنما لتكوين خطاب يقسم على تتضيد المشاهد وتوازيها، أكثر نما يقرم على بناء مبان متنرج على التيب المشاهد وتوازيها، أكثر نما يقرم على بها، متابع المناء مبان متنرج يهدف إلى إنساء مبان متنرج المهدف إلى إنساء مبان متنرج المحداد إلى المناء مبان متنرج المحداد إلى المساء ومنكاية وشكا

* كلية الأداب، ليبا.

التمنيس (= الغطاب) . ولما كانت البنى السردية في الرواية متجددة وكثيرة، فصن المؤكد أن هذا الضرب من البناه سيغضيف إلى رصيد للك البنى ما هو جديد وجدي بالبحث والتوصيف، ولا يبنى أن ينظر إلى هذا البناء، بوصفه بناء غير متماسك، يفتقر إلى الانسجام، وذلك بأن ترضع الماييس التقليدية في الأبنية السردية، مقياما لانسجامه وصاسك، كما ذهب يعض من رفف على هذه الرواية ²⁷³، إنها يلزم البحث النقدى دراسة الموضوع بذاته، تبعا لخصائصه التي يتصف بها، لا في ضوء أبنية مختلفة الخصائصه، التي يتصف

ويضاف إلى السبيين التاريخي والفني، سبب آخر، يتصل بتاريخ الرواية المربية في الأرده، فقد ذهب الناقد لمخرى مسالح إلى أن الكتابة الروائية في الأردن لم تؤسس لنفسسها أرضية معلية إلا بعد مسدور هذه الرواية، ورواية (الكاومر) ل أمين شتار عام ١٩٦٨ ، مركدا أن النصوص الروائية التاريخ سبقت هاتين الروائين هي ونصوص ميتة على صعيد التاريخ الترجى، وهي ونصوص متسية غير فاطلاء، عا دنمه لتأكيد أن ولاريخ النوع الروائي في الأردن يبدأ حقا عام ١٩٦٨، ٢٠٠٥ تأسيسا على أهمية الريادة الإبناعية لروايتي سبول وشنار، وليس على أهمية الريادة الزمنية لروايات أخر.

وقفنا في الفقرة (١) على ما نرى من الأسباب المؤموعة والفنة والنابخة التي تغذى رواية (أنت منذ اليوم)
يأهميتها الخاصة، سراء أكان الأمريتسل بموقعها في سياق
تطور الرواية المريبة الحديثة، أم بما تتطوى عليه من بنية
مدونه متصيرة. وهي الأسباب التي رجحت اختيارانا لها
موضوعاً للتحليل الذي سينصرف إلى ما هو من شأن المطهر الذي
المتارمة النقدية، وليس التاريخية؛ أعني أن المظهر الذي
سيستائر باهتمامنا، إنما هو والبنية السردية الرواية سبول.

تتشكل البنية السردية للخطاب من تضافر ثلاثة مكونات أساسية هي الراوي والمروى والمروى عليه. إن الراوي هو مصدر الإرسال السردي، أما المروى عليه فهو الذي يتلقى ذلك الإرسال؛ أما مادة الإرسال فهي المروى الذي ينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث التي تقترن بأشخاص، يؤطرها فضاء من الزمان والمكان. ونعد «الحكاية» جموهر المروى، والمركز الذي تتفاعل حوله مكونات البنية السردية الأخرى. ولقد جرى في الدواسات السردية المتخصصة تفريق بين مستويين من مستويات المروى: أولهما سلسلة الأحداث المروية، بما تكون عليه من ارتداد واستباق وحذف، وقد اصطلح عليه الشكلانيون الروس بـ ١ المبنى، وثانيهما: الاحتمال المنطقي لنظام الأحداث قبل ظهورها في الخطاب، واصطلحوا عليه ب المتن». إن المبنى، يحيل إلى النظام الذي يتخذه ظهور الأحداث في سياق البنية السردية، أما والمتن فيعيل إلى المادة الخام التي تشكل جوهر الأحداث في سياقها التأريخي. وقد اتسع مجال البحث حول المبنى والمتن بوصفهما وجهي المروى المتلازمين؛ إذ ميز «جانمان» بين «القصة Siory» ــ وهي سلسلة الأحداث، وما تنطوي عليه من أفعال ووقائم وشخصیات محکومة بزمان ومکان ـ و الخطاب Discourse الذي هو التعبير عن تلك الأحداث، ثم خلص إلى تأكيد أن القصة هي محتوى التعبير السردي، وأن الخطاب هو شكل ذلك التعبير، وهنا يلاحظ الفرق بين المحتوى وكيفية التعبير عنه وهو الأمر الذي أفضى إلى دراسة هلين المظهرين من مظاهر المروى، بوصفهما وجهين متلازمين، لا يمكن التفريق بينهما إلا افتراضا لحاجات البحث والتحليل(٤). فلنقف، إذن، في ضوء ما مرّ، على مكونات البنية السردية وطبيعتها في رواية (أنت منذ اليوم)(٥٠).

يتناوب السرد فى الرواية بين مستويين: ذلى مباشر بمثله المنظور السردى لـ «عربي» الشخصية المركزية فى الرواية، وموضوعى غير مباشر يمثله المنظور السردى لراو عليم، يتصف أحيانا بالحداث، وهو يتصف أحيانا بالانحياز إلى دعري، يستمين بضمير الفائب، ويتصف أحياناً بالانحياز إلى دعري، حينما تؤطر رؤيته الموضوعية رؤية دعربي، الفائية، وللتدليل على ما ذكرناه لايد من تقديم معطيات تدعم هذا الوصف.

تتركب رواية (أنت منذ اليوم) من تسع فقرات متتابعة، مختوى على ثمانية وخمسين مشهداً سوديا وحسب المسرد الآتي:

٩	٨	٧	٦	0	٤	٣	۲	١	الفاترة
١	٥	۲	٥	٨	1.	٣	11	۱۳	مدد للشامتين

يتضع من المسرد أعلاه أن الفقرة الأولى في الرواية تتضمن أكبر عدد من المشاهد السردية، وأن الفقرة الأخيرة بكاملها تتكون من مشهد سردى طويل مركب، ويبهما يختلف عدد المشاهد. ليس ذلك فحسب، بل إن الرؤى السردية الذاتية والموضوعية تتنازع تلك المشاهد وتقاسمها، ويمكن تنظيم مستويات تلك الرؤى حسب ضروبها اللقهة والموضوعية من خلال للسرد الآتي الذى يكشف نواتر تلك الرؤى في تضاعيف المشاهد السردية حسب فقراتها:

٩	٨	٧	٦	٥	٤	٣	۲	١	الفترة
١	۲	۲	٣	۲	٧	١	١	٦	مشاعد المسود الثاني
х	٥	х	۲	٦	٣	۲	1 -	٧	مناهد السرد اللوضوعي

يكشف مسرد الرؤى السرية أن هنالك خمسة وعشرين مشهداً سردياً تعتمد الرؤية الذاتية لـ «عربي» وهنالك ثلاثة وثلاثين مشهداً تعتمد على الرؤية الموضوعية للراوى العليم، من مجموع مشاهد الرواية، وعددها ثمانية وخمسون مشهداً. عما يدلل على أن تسبة مشاهد السيرد الذاتي المصوية إلى مجموع المشاهد هي حوالى \$25 نهما تبلغ نسبة مشاهد السرد المؤضوعي المثوية إلى مجموع المشاهد عوالى \$25.

إن الإحصاء الذى يقدمه أنا مسرد الرؤى يدل على أن هنالك اقتصاماً للرؤمين السروتين فيما يخص صيفة تقاميم المروى، وفيما استألوت الرؤمة الموضوعة بنسبة أكبر من التواتر مقاونة بنسبة الرؤية الذائبة، فإن ذلك التواتر لا يقلل من فاعلة الرؤمة الذائبة، أيس للفارق الشخصية المركزة في المروى، وهي وهروي، وهو الأمر الذى يفسر لنا علم استقرار صيغ تقاميم المروى وتدنيذ بها بسين الرؤى والموضوعة الخارجية التي تؤخر وأن أحياناً، وهنده الأحداث والوقائع والأفعال؛ وهو ما أفضى إلى نوع من التحوارث في الرؤى الذى يعلل السوتر المناخلي لد حمريه، المسبب انقسامه على ذلك، يعلم السوتر المناخلي لد حمريه، بسبب انقسامه على ذلك، يعلم العمورة المناخلي الدعري، مهمة كونه وارئة ومهمة كونه بلغلا تتمركز حواد الأحداث، وتتكون من مجموع الأفعال التي تصدر

إن الازدواج في الرؤيتين المسرديتين، جمسلا المتن نهبا لم عربي، و والراوى المليم، وفيما كان الأول يستدعي الماضي، وفيما كان الأول يستدعي المناضي، وفيمجر أحداث الحاضر، يقوم الثاني برسم الحدود النخارجية لها، مانحاً إياها صفة الموضوعية، بما جمل الوقائم مترزة ومشعوفة، يسم المشاهد أثر قامل في شحن التن بالتور؛ ذلك أن المناهد السردية لا تتوالى حسب وقوعها في الزمان، إنما ولهذا، فقعد السمت بالنخاطور الراوى ناتيا كان أو موضوعيا، ولهذا، فقعد السمت بالماضاخي ، فكل مشهد مختلف عن متقده ولاحتاج في منظور الراوى والمان، إنها مابقه ولاحقه في الراي والصغ، ويهذا، فإن سياق السرد بالمستجيب حيناً لرؤى وعيى، المناتج، وأحياناً للمواقف الموضوعيا، المواقف الموضوعيا، المواقف الموضوعيا، المواقف الموضوعيا، المواقف الموضوعية المناتج والمعارف ماش عن شخصية البطاغ؛ وهو أمر أمر بصورة مباشرة في بنية والحكاية، وبنية والخطاب،

إن الحكاية التى تترضع عن نسيج الخطاب، تتكون من تتابع أحداث تنتظم مماً، لتكون منظرمة أفمال دالة مرتبطة بشخصيات ولها دلالة ما، وهو أمر معروف فى السرد التقليدى، أما والحكاية فى رواية (أنت منذ اليوم) فإنها، بسبب تنكب السرد المايير التقليدية، قد ظلت أشبه يوقائع

متنازة لاينتظمها خيدا، إنما تنظى فى ذاكرة الشخصية للركزية، وفى منظور الراوى العليم، والتلقى هو وحده الذى يستطيع تركيب عناصرها، إنسا من عملال إيجاد سباق عاصرها، كما تجلت فى الخطاب، إنما من عملال إيجاد سباق عاص يراحى فيه التسلسل الرمنى للوقائع المتنازة، ولتوضيح ذلك، نحاراً أن نقلم محاولة لتنظيم جزء من دالحكاية، كما تجلت فى (أنت منذ البوم)اعتماعا على الفسقرة الأولى بمشاهدها المتناخاة، ثم يصار بعد ذلك إلى تعميم الأمر على

عربى يسلم من قتل أيه للقسطة (۱) ، شم يؤذن للمشاه (۲) ، ويجد نفسه مع أيه على مائدة العشاء دون شهية (۳) ، في وقت أخر، يجد القعلة وقد قطع رأسها وسلم (۵) ، ثم خده يشكر كيف كان يصلى (۱) ، ويستحضر أيفا واقمة طيها، يكرن فيها الجوه وهو يضربه (۲۱) ، ثم تمر مرحلة زمنية عودة أخيه منكراً من حرب الانصر فيها (۷) ، وفي مشهد آخر يقرأ في التاريخ عن موقف الإمام على (۱۰) ، ثم يقرن فيها وتعملف المناهد في الزمان تتصل بنا إلى زمن فريب من تاريخ وقوصها، وعربي في الجامعة مع صسائر (٤) ، ثم يقرن عاليه معروف (اك) ، ثم يقرن غربه من

عائشة وأخت صاير (٩)، وأخيرا وقد ثملا بسبب الخمر وسط حانة أبي معروف (١٣). أما سياق ورود المشاهد في الخطاب فلا يراعي فيه التتابع الزمني، إنما توضع جنبا إلى جنب؛ مراعاة لاعتبارات سردية وليست منطقية _ زمنية. وعلى النحو الآتي: يستذكر اعربي، قتل أبيه للقطة (١)، ويسمع بعد ذلك آذان العشاء (٢) وعجمعه ماثدة الطعام مع أبيه، فيعرف أن سبب قتل القطة إنما يعود لأنها أكلت جزءا من اللحم (٣)، ثم يخرق السياق الزمني، فإذا «عربي» واصابره في الجامعة (٤)، ويتذكر عربي القطة وقد قطع رأسها وسلخ (٥) ، ويغادر هو وصابر الجامعة إلى حانة أبي معروف (٦) ، لم يتذكر صورة أخيه المحارب وقد عاد منكسراً من الحرب (٧)، وتأخذه الذاكرة إلى الماضي البعيد عندما كسان يؤدى صلواته وهو طفل يافع (٨)، ثم يمسود إلى الحاضر، وهو منهمك بحديث مع دصاير، عن دعائشة؛ ابنة صاحب المنزل الذي يقيم فيه (٩)، ولكن الذاكرة تعود به إلى أيام الشباب، حينما كان يقرأ عن جهاد الإمام على(١٠) ثم يتذكر واقعة الانتماء إلى الحوب (١١)، وتعود به اللاكسرة إلى الطفولة، وهو يضرب من أبيسه (١٢)، ثم تختتم الفقرة بالمشهد (١٣) وفيه يظهر دعربي، ودصاير، وقد ثملا بسبب كثرة تناول الخمر في حانة أبي معروف. وتنتهي بذلك الفقرة الأولى من الرواية. وبهدف توضيح درجة الاختلاف بين ترتيب المشاهد السردية، كما وردت في الخطاب، وترتيبها كما جاءت في الزمان، ينبغي إدخالها في جدول يكشف لنا عن مقدار الاختلاف بين الترتيبين، وذلك يخدم التحليل في كشف طبيعة البنية السردية في الرواية.

													ترتيب للداه تي الخطاب
11	٦	٦	£	11	1.	٧	11	٨	•	٣	٧	١	ئرلىپ ئلىلىد ئى الزمان

يكشف الترتيب المتعاقب في كل من الخطاب والزمان أن ثمة اختلافاً كبيراً بينهما. ولهذا، فإن الترتيب في الخطاب لا يهمدف إلى بناء وحكاية، تقليدية، إنما يهمدف إلى تكوين وحالة، متوترة، لا تولى للترتيب الزمني أهمية كبيرة، إنما مجمع المشاهد والمواقف لتكشف الحالة النفسية المتأزمة

للشخصية الرئيسية في الرواية، وقد قوى هذا الاجماء خضوع المشاهد السردية لمنظورات مختلفة ذاتية وموضوعية، نما عمق حالة التوتر إلى أقصاها في الفقرة الأولى من الرواية.

يطرد بناء الفقرات اللاحقة في الرواية بأسلوب بناء الفقرة الأولى نفسه، فتتداخل فيها الأزمنة والأمكنة، وتتحيل الشخصيات في مواقفها ورؤاها، لتفضى المشاهد الثمانية والخمسين التي تتكون منها فقرات الرواية التسع إلى بنية سردية خاصة قوامها عدم مراعاة عنصري الزمان والمكان ، كما عرفا في السرد التقليدي، إنما وظفا توظيفاً جديداً، منع رواية (أنت منذ اليوم) بنية سردية خاصة ومتفردة تستدعي نوعاً من القراءة ينصرف الاهتمام فيها إلى السياقات الخطابية من ناحية، وإلى السياقات الزمنية من ناحية أخرى، ثم تخلص إلى تركيب تلك السياقات في وحدة منتظمة، متداخلة ومتماسكة. هي التي تمثل ماهية البنية السردية التي تكونت نتيجة تضافر مجموعة من المكونات والعناصر السردية التي يبدو أن التلازم بينها غير مرثى، لكنها مكونات وعناصر قائمة في الرواية، وضم ورها لا يعني غيما بهما، بل إن القراءة المتخصصة تكشف عن كثير من العلاقات التي تصل تلك المكونات والعناصر فيما بينها، بل تكشف أيضاً الوظائف التي تكفلت بها، سواء في مستوى تركيب المتن أو دلالته.

وإذا كان الراوى، بمستويه الذاتي والموضوعي، قد شكل البينة السردية في رواية (أنت منذ اليوم) حسب التوصيف الذي قدماه، فإن المروى عليه وهو مستقر الإرسال السردى، قد منع تلك البنية السردية معناها وأهميتها، فالمروى عليه لم يكن شخصاً متمينا، إنما الناغم في شخص المتلقى، وصار بخراتها، وأحال كليرا من بيتها الرماية على مرجعوات لها ألكيم في ذاكرة المتلقى، ولهذا، فإن المردية على مرجعوات لها في المتلقى، مع كونه جزءاً من البنية السردية، قد سهل أمر المناخل والمتخارج بين المماني الرمزية للخطاب والمنظومة في المتلقى، عن مرجع من المركزية للخطاب والمنظومة الدلالية التي تتعمل بالمرجع، وهو ما لم يكن ممكنا، لو الإلية الدرية المدرى قد وجه مباشرة إلى مروى عليه متمن في البيئة السردية الدراية لدونا عليه متمن في النابوا والمتطالات النابوا واستطاق الدلالي الدراية.

الهوامش،

- (۱) مسترت روابة ألت عله الهوم أول مرة، عن دار النهار، في يسروت عام ١٩٦٨، تما يعني أنها كتبت ونشرت في غضوا. عام واحد في أكثر تقذير بعد أحداث ١٩٦٧ .
- (٧) أور مسلمان الأورهي في كتابه الشاهر القنهل، تيسيو مبول، من ١٢٨، أن على الأجنوري وفايز محمود، قد قالا بعدم وجود بنية مركزية في فرواية احتماداً على حوار بين خاصيات فرواية طاحل الحكم الذي فسرع على الأو الذي تركه سول.
 - (٣) فخرى صالح، الرواية في الأردن، بين تيسير صبول وأمين شنار، والأغلام، ١ ـ ١٩٩٢/، ص ١١١ ـ ١١٢.
 - (٤) عبد الله إيراهيم، السودية العربية، بيروت، المركز الثقائي العربي ١٩٩٢، ص ١٢.
 - (٥) تيسير سيول، الأعمال الكاملة، بيروت، ابن رشد ١٩٨٠، ص ٥ ـ ٥٦.

وصول

• في العدد القادم دراسات خاصة عن: أبع جياح التوجيدي

قراءة دلالية لـ «الهامشى» * بنعة ساندر بللا

أننان القاسم

إذا كانت اساندوللاء حكاية زواج بينها وبين الأمير - مثلما يقول كورتيس - ف (الهامشي) في استشمارها الدلالي للزواج تغيب فأرادت أن تناقشني بأمر الزواج. أنا لا أعسرف ما أريده بالضبيط. أردت أن أوضع ذلك. كيف سأتزوج؟ على الرغم من افتراض حضوره الدائم من خلال علاقة اسامح الهامشي اللاعب دور ساندريللا بـ اناتلة، اللاعبة دور الأمير ولو بصورة جزئية ومؤقتة، بمعنى أن التحول الذى حصل في ساندريللا بين حالتين : انفصال ثم انصال بين الأمير وساندريللاء لم يحصل في (الهامشي) بين سامح ونائلة (نكرر : الأدوار منعكسة؛ نائلة هي الأمير وسامح هو ساندربللا) ، فالربط بين الحالتين غيير ممكن في ظروف والتهميش، التي ستتفاقم في الرواية، والتي أن ترفع الهامشي بطلا إلى مستوى الغنى والإمارة، مثلما ارتفعت إليهما ساندريللا بعد زواجها، لأن الهامشي هو بالأحرى المهمش منذ البداية، ولم يأت ذلك عرضاً؛ بعد أن اضطره وضعه ليصير كذلك، تماما مثلما صارت إليه ساندريللا، فعانت من ظروف الفقر والإذلال ما يعاني منه الهامشي على طريقته، مع ضرق أن ساندريللا التي في بدنه لن ترضع للفقر أو

تستسلم للإذلال، على الرغم من أن وضعا معقدا كالذى هو فيه لن تنقذه منه إلا عصا الساحرة، وسيحاول على طريقته مواجهة ذلك (المواجهة الفردية أو الانكساش على اللات ففى المواجبهة تخارج وفى الانكساش تداخل يصل إلى التيجة نفسها التى غايتها التنفس وحفظ النفس).

إن التمارض بين الهامشي (ساندربللا) ونائلة (الأمير) غير قاتم منذ البداية، لأن رفض الزواج يلغي التمارض، ولأن انائلة والهامشي بعيشان مما باعتبارهما زوجين دونما حاجة إلى عمد رسمي، وهذ يلغي أيضا أن تلعب نائلة دور الأمهر علاء منذ رسمي، وهذ يلغي أيضا أن تلعب نائلة دور الأمهر علاء بد طول غياب : وعلى حين غرة يظهر علاء أمامي وجها لوجهه (ص٢٥). كما يظهر في الأسطورة وجه الأمير مائدريللا ميزوره في الليل (ص٢١)، ومثلما نفحل مائدريللا ميزوره في الليل (ص٢١)، لكن شخصية كاملة : فلام في كل شيء ، عاقل، أحكامه السياسية لا تنزل الأوض

ذاك الحوار المسل مع الأصدقاء و ساندريللا وأحراتهاه قهم لم يتفقوا على شيء وعلاء تسامى فوق الجميع)، علما يأن أدوا حياته تبدو صعتقرة ؟ لكنه ينهل من حيث زباته لحظة أن دورح في جولة كلامية عن الأيام القديمة وترافقه في حورة حول الأطلال؛ (صلاعً)، وبعب من عيث مكاته لحظة أن يغذو ببته وسجة الجديدة (صلاعً)، عا يضع الهامش وإن لم يبد ذلك واضحا في النص، فالهامشي وتألله متفاهمان بغض النظر عن منضات الواحد للآخر، منضات كل زوجين، لكن عدودة ناتلة إلى بيت واللنها (صلاعً)، آخر سافها الأخير فم عودة الهامشي للبلغ (ص ٩٠)، آخر سطال المناوية (من ٩٠)، آخر سافها المناوية ال

نفي الشعارض بين الهامشي ونائلة (بين ساندريللا والأمير) يثبت التعارض بين الهامشي ونائلة من طرف (لهذا هما متحابان متفاهمان) ، وظروف التهميش على مستوى النظائر الاجتماعية والاقتصادية من طرف آخر، هذا المستوى الجوهري الذي لايمكن إلفاؤه كما حصل في ساندريللا الحكاية ليحصل الزواج وتثم النهاية السميدة، فالزواج غير مطروح في (الهامشي) بوصفه هدفاً عجولياً في بنية النص وكل ما يندرج عن ذلك اجتماعياً واقتصادياً، وإنما اللجوء إلى تفريغ عملية البحث عن النظائر على الستويين الاجتماعي والاقتصادى ... أريد القول تفريخ تلك العملية وإلا ما حصلت الكتابة ولا كتبت الرواية على مثل هذه الطريقة التي كتبت فيها، أي ما جاءت هذه الرواية بأشكالها ومضاميتها ما جاءت بهذه الأشكال وهذه الضامين _ عملية البحث هذه اجتماعية واقتصادية ولكن أيضا سردية، لأن الهم السردي لرياض يمكس مثله مثل الهم الاجتماعي أو الاقتصادي وبالتالي السياسي هذه الهموم التي يجري وتوليفها، في عملية الكتابة عن طريق التقاط صور تفجيرها في سياق التشظي المام السائد (الكتابة الشظايا أو تفجير الكتابة) التي أخذت أشكال العبارات والجمل والشخصيات؛ وبالتالى تشظى الزمن إلى أزمان والمكان إلى أمكنة، أي التهشيم (أو التهميش) لعالم هو في طبيعته مهشم (أومهمش) يبدو فقط لصاحب الوعي الحاد (الهامشي في

النص) لعظة أن نقرأ عن زوج صاحبة الدار التي يسكنها (ص٥٥ - ٢٥) :

« يقول إن الغلاء ليس فظيما إلى هذه الدرجة. أصححه إن الضلاء فظيع. وأفظع من فظيع. وتضيف نائلة موضحة أنه لا يشمر بالفلاء لأنه يمثلث شققا ومصلحة إلى جانب أعمال أخرى يقوم بها. فكيف تطوله برائن الغلاء؟».

هنا يبدو أن الذين على الهامش / في الهامش هو زوج صاحبة الدار التي يسكنها الهامشي والهامشي هو المركزي، ومن تفير الموضع بجرى البحث عن النظائر، تداما مثلما تضل سائموليلا "مخطة أن تخرج من ثياب الإذلال وترتدي ثياب الإمارة، فمملية البحث عن النظائر بدر في الوقت ذاته لبابين والمذاير والمتنافر ولريما أن تبرز إلا نقائض النظائر في هذا المرحلة، وهذه واحدة من الوظائف السردية الأسامية للرواية، ولهذا السبب أيضا كان دور السارد الذي هو بطل الرواية أساسياً أشار كان دور السارد الذي هو بطل

البرنامج السردى

عملية البحث عن النظائر بجرى مقلوبة، أي لا يجد السارد في طريقه إلا المغاير والمساين والمتنافس(عندا بمض الحالات الضعيلة التي لن تؤثر في الحنث) وهنا يقوم التمارض (تقوم الملاقة الخلافية) بين الهامشي (ساندربللا) والمالم (الذي من المفترض أن يكون فيه أمير نظير يلغي التعارض هو غير موجود) ؛ هذا التعارض ألذى سيخترق النص من دفته إلى دفته، فهو المهيمن، وسيبقى المهيمن، تتفرع عنه تمارضات ثانوية تزيد من ضراوته أو توافقات أيضا ثانوية لن تقلل من شأته، مثل هذا التعارض الجذري لسوف يعبر عنه السارد بطريقة في السرد جذرية تتوامم معه، بمعنى أن للبرنامج السردي .. كما هو الحال مع ساندريللا .. إمكانين: أولا _ وضع البطل في حالة من التهميش دون تخصيص الأسباب السابقة لهذه الحالة، لهذا يلجأ إلى تقديم الفصل الأول الذي عجري أحداثه قبل الفصل الموجود (في ص٧٢ -٧٣) بقليل بالنسبة إلى الزمن السردي، ويجعل منه فاعجة مذهلة للرواية، عندما ببدأ القول (ص٩- ١٠) :

«هل يتحول هذا المكان إلى كرخانة ؟ واتحة الورد العطرة تمالاً خياشيمي على درج قديم تتبقع بالاطانه بألوان مختلفة. ألوسخ المترسب على البلاط يوما فيوما زاد لونها الفامق غمقا. ما الممل ؟ المجوز المنمس في مسحها لا يحول رأسه عنها».

ثم يتساعل من جديد:

« لم لا يتحول هذا المكان إلى كرخانة؟ ٥٠.
 قبل أن يقول:

 د كرخدانة. كرخدجي. أين أنت منهما ؟٥ موجها الأفق السردى نحو الأفق النعتى أو الوصفى (استنتاج كورتيس أيضا فيما يخص ساندريللا).

إن أهمية النعت (كرخنجي) واستساغته على المستوى اللفظى (يقول أحب كلمة كرخنجي كثيراً ا ويقول للقارئ: السر للحظة أنها كلمة بليمة، ص٩) لا يكرس فاجعة المكان (كر خانة أو ماخور أو بيت بغاء) مثلما يظن البعض، وإنما السخرية منه هي التي تكرس فاجعته. وفدقاتقنا وحتى ثوانينا غامرة بالبذاءات، يقول ص ٩، وفي ص١٠ ينهي : 3 ليكن صباحي هذا فيبروزيا ولو إلى حبد ما ٤. بمعني، إذا كان المكان كرخانة فماذا يهم؟ إنه كرخانة. كرخانة، وبالرغم من هذا سأجعل من صباحي فيروزيا ولو إلى نسبة معينة، فالمضمون الدلالي لكرخانة لا يعارض المضمون الدلالي للصباح الفيروزي بل يولده، أيس من دافع التفاؤل الزائف بل من دافع التمشكيك لحظة القول: ٥ ولو إلى حدماه، فالمكان بالفعل كرخانة، والهدف تكريس التعارض أكثر بين البطل (ساندريللا المعاصرة) وعالمه الذي هو عبارة عن بيت بغاء (رمزيا أبو ساندريللا يحول بيته حين زواجه من امرأة تعامل ساندريللا هي وبناتها معاملة جائرة إلى بيت بغاء) أقصى وصف تدلل عليه كلمة اكرخانة؛ لحالة عهر عامة.

ثانيا ـ الأفق النعتى يرافقه أفق سردى (بقول كورتيس فيما يخص ساندريللا : إن ذلك تصاحبه إجراءات التملك والاقتناء) يمرض للحالة التي يوجد فيهها البطل لتفسير التهميش الذي هو - أي البطل - موضوعه، كمجاز من

مجازات التطور السردى المولد للعدم، وذلك عندما نقرأ عن حالته على لساته في الفصل الثاني ص١١:

دلم تنجع ولا في أية مهنة لست مبنها للشغل الجسمائي. دخلت الجامعة وكأنك علقت هناك... هذا المكان المليء بالكتب والرجسوء المزعجة يثير مللي. إنه مكان تعيس تستطيع المجوء إليه حين تلب الشيخوخة في أوصالك.

لنكتشف المستوى الدلالي علاقة من التعارض، تلك العلاقة الخلافية دوماً، بين مسيطر ومسيطر عليه، بين الجامعة والهامشي؛ ليست الجامعة باعتبارها مكانا علميا بل بوصفها وجرها مزعجة مثلما يقول السارد: طلبة جادون وأساتلة رماديون وخاصة العانس اشولاا المسؤولة عن المكتبة (التي مستلعب دور ابنة زوج الأب عندما يرتدى الهامشي لوب ساندريلا، فهي ستدله على عمل ليس رأفة بوضعه وإنما طمعاً فيه جنسيا وسعيا لاغتصابه) ، بمعنى أن السلطة التي ترمز إليها الجامعة ستمارس على الهامشي قمعا جنسها ' (شولا) مقنَّما بعونه المادي (العمل) أي لدينا سرديا نظام من التبادل بين موجب وسالب ينعكس على حالة البطل/ يعكس حالة البطل، فهو مشراوح بين الموجب والسالب لحظة أن يقول ص٩ ــ ١٠: ٤كل شيء سيسير على نحو ما خطط له وكما سنخطط له نحن كـذلك، وفي الحال الثانية أي الموجبة لن يكون الأمر سهلا، لأنه الدعاء، عظيم في وضع كارثي، لكنه سيحفظ على البطل/ للبطل أقعبي ما يستطيع عليه عندما تتأزم الأمور تماماء لحظة أن يسيطر السلبي مطوقا الإيجابي من كل صوب، ما سيتمثل بقرار العودة إلى البلدة في الفصل الأخير.

إن تقديم البطل لنفسه على أنه يمثل علاقة تقابلية، على أساس أنه مهمش/ متصدد مثلما هو عليه لدى سانديللا (شريرة / طيبة، شريرة في رأى زوجة الأب وبناتها طيبة يفطرتها) سببه أن التبادل إيجابي/ سلبى لا يمكن أن يولد المسدم الأحادى الجانب لدى السارد الذى أبدى له السرد — بنأ له السرد وظيفة عمله في المكان – لملاعور سواء أكان الحمل أم الجامعة أم حيفا في المصول المخاصة

بالتسكع. وسرديا يمكن قراءة التهميش من الموجه (Des- بالتسكع. وسرديا يمكن قراءة التهميش من الموجه بوصفه ماخوراً ، نظاماء سلطة، والذي سيوجه إلى الموجه إلى الموجه (Des- بالمنافئة المنافئة المنافئ

السرد امتلاك الشخصيات لا امتلاك صفاتها

مثلما سبق لنا وقلنا إن الزواج منفى في النص، ليس الحاذف للتهميش ولا الواضع حداً لمشاكل الهامشي أو أسبابها، وكذلك فإن العمل الذيُّ يجده البطل لن يحول دون الأسباب ذاتهاء كما يمكن الاقتراض؛ العمل سيضع حدا للرحيل من حيث هو مطلب ملح بعد أن صار البديل الوحيد لوضع معقد وارحل أيها الفتى، مسالك الأرض وشعابها كثيرة، (ص ١٢). لكن هذا العمل لن يضع حدا للرحيل النفسي والاغتراب القسرىء وعلى العكس سيزيد من التعارض بين أسباب التهميش واستحالة الخلاص منهاء وعلى هذا الأساس، سيشكل هذا التمارض الخلاف/ الاختلاف الحسوى الأساسي للنص، والأهم أنه سيكشف عن عمام التواصل/ حدم الاتصال بين الهامشي ووأبطال، حالمه السلبيين/ الإيجابيين، فكل منهم يلعب دورين: دور الضاعل ودور المقيمول به. ومن هذه الزاوية، تنتيفي صفة أن هذا يهودي أو ذاك عربي. كل شخصيات الرواية تظهر من زاوية كونها شمخصيات تبني عالم الهامشيء وامتلاك هله الشخصيات بالنسة إلى الكاتب هو كل همه السردي، الذي هو هم إنساني وجمالي في آن. هذا وسنري أن الاستثمار الدلالي للشخصيات وسيلة لاستشمار دلالات التهميش (أو سلب الحقوق حسب مصطلح Dépossession لجريماس) أى بناء العالم الرواثي.

الاستثمار الدلالي للشخصيات

شولا، إحدى أخوات ساندريللا التي عجد عملا للهامشي (المحور الموجب) من أجل اغتصابه جنسيا (المحور السالب).

ويجرى التعبير عن ذلك عنت شخصية أليس الذي ويخاف أن يفوته القطار؛ (ص ١٨) أو شخصية يوسف الذي لايكف عن مشاهدة وأفلام السيكس، (ص ٢٦)، علما بأن أنيس يهزأ من يوسف الذي هو صورة عنه أو عن رشيد الفاشل في وصيد الفتيات؛ (ص ٢٣)، وذلك للتعميق من مسألة عامة لا يقلت منها الهامشي، فصديقته القديمة ساجدة الزوجت وسافرت؛ (ص ١٧)، وصديقته الحالية نائلة ولا تكف عن الشكوى والتذمره (ص ١٧)، وفي مكان آخر يقول عنها: وقبلتني على حالى مع تسكعي، (ص٧٠)، لاستثمار دلالة أخرى للتهميش، هي التسكم الذي يبدو نتيجة إرادة لحظة أن نقراً: «أنا لا أقدم تبريرا لتسكمي لكني أحاول أن أشجع الآخر على التسكع؛ (ص٢١) ؛ يبنما الجملة التي تلي هذه مباشرة تفضح الأمر، فيبدو التسكم إرادة نتيجة: وفإذا أردت أن تتجنب كل المشاكل والهموم، فما عليك إلا التسكع، (ص ٢١)، والأهم من كل ما سبق استثمار دلالات التسكع لحظة أن يقر الهامستي: وبالتسكم لن تألفك الوجوه أو تألقها؛ (ص٢١)؛ أي يعيدنا إلى صميم بنية ساندربللا وأخواتها التي لن تألفها، وبالتالي إلى شخصية شولا، إحدى هذه الأخوات، التي ستبقى مسيطرة على النص عجت فكرة الاغتساب الجنسي التي هي فكرتها، وبالتالي فكرة التهميش، ففكرة الرواية، وإن لم تظهر شولا إلا في فصول

يسحق، هو أيضا يلعب دور إحدى أخوات سالاربللاه فهو كشولا بل إنه شولا التي يشكوها الهاشمي إليه (صفحة ١٦) فيمالقع عنها، يضمه النص في محورين منطادين؛ ومن مرجب وسالب يكشف أحدهما عن الأخرء تأمل تائلة أن يكون طيبا، ومراتب المسلم، فيكون طيبا، قبل أن تضيف، والمنصبة تنخر في هذه البلاد، يجب أن يتخلل حتى تخطى بشغلة معقولة (ص) ٢٧)؛ فلا تمتع طيبة الأول عنصرية البلد واقتصاب الجيش للهوية (الجيش هو زوجة الأب). لكن الهاشمي على عكس سالدريللا سيوفس العقدة فيه تأكيداً لعلائدات الفند (ضد الحيش) إلى جانب أنه ليس من طبعه أن يشغلل تأكيداً لعلائدات الفند (ضد الحيش) إلى جانب أنه ليس من طبعه أن يشغلل تأكيداً لعلائدات المند (ضد لمسلاق) الحيات، انه ليس من طبعه أن يشغلل تأكيداً لمسلاقات الفند (ضد لمسلاق) العربة الله عنواله المسلاقات الغند (مد المسلاق) المسلاقات الغند (ضد المسلاق) العربية المالاقات الغند (ضد المسلاق) العربية المسلاقات الغند (مد يتسميحة) الذي يذهب إلى عنواله المسلاقات المنا (مد يتسميحة) الذي يذهب إلى عنواله المسلاقات المنا (مد يتسميحة) الذي يذهب إلى عنواله المسلاقات المالا من المسلاقات المالية المسلاقات المالاقات المالية المسلاقات المالية المسلاقات المالية المسلاقات المالية المسلاقات المالية (مد يتسميحة) الذي يذهب إلى عنواله المسلاقات المالية المسلاقات المالية (مد يتسميحة) الذي يذهب إلى عنواله المسلاقات المالية (مد يتسميحة) الذي يذهب إلى عنواله المسلاقات المالية (مد يتسميحة) الذي يذهب إلى عنواله المسلاقات المالية (مد يتسميحة) الذي ينظر المالية (مد يتسميحة) المنا المالية (مد يتسميحة) المالية (مد يتسميحة) المنا المالية (مد يتسميحة) المنا المالية (مد يتسميحة) المالية (مد يتسميحة المالية (مد يتسميحة المالية (مد يتسميحة المالية (مد يتسميكة (مد يتسمي

(ص ٣٤) مثلما تذهب ساندريللا إلى القصر، وللحظة نظن السامشي بصدد الوقوع على الأمير وأن بنية التملك منققوم على بنية التملك التقدوم على بنية التملك المنابق، فلسطينا، فإذا بملاقات الضد تتشكل بعد علاقات التمقد لحظة أن يقول: وارتقت درجات متسخة. هبت والتحة غائط من الجمهة المقابلة (ص ٣٤)، ولكن أيضا: وعين الباب مكسورة، النقر على الباب بأصابع شبه مشلولة... ثم أكوا الكتب والأوراق. فوضى عارمة (ص ٣٤)، والفوضى في دلالالها ستحيل إلى الكرسنة، أي انتقت صفة الأمير لطوعود عن يتسسحن، وبرزت صفة إحدى الأخوات عن المساحق، وبرزت صفة إحدى الأخوات عت

لماذا دور إحدى الأخوات ليتسحق؟

في صفحة ٤٩ تعرف أنه مجند على الرغم من رفضه الخدمة في لبنان والمناطق المحتلة، ولهذا سجنوه، بمعنى أث رفضه الخدمة ووضعه في السجن لم يحولا دون مجتيده، والأهم لم يحولا دون حرب لبنان واستمرار احتلال قطاع غزة والضفة، أي موقفه من الحرب لم يوقفها. أما عن كشالوج الكتب الذي يشرف البطل على إعداده (حذاء ساندریللا) فسیأتی یوم ولن یشتریها أحد (۸٤ وص ۸۱)، بمعنى أن يتسحق سيوقف عمله، أو سيخلع من قدمه الحذاء ليرتديه وإن كان ضيقا عليه، تماما مثلما فعلت أخوات ساندريللا طمعا في الزواج من الأمير بالزواج من النظام عن طريق وهم رواج الكثب العربية، دون سامح الذي نصرف اسمه بالصدفة في فصل متأخر من فصول الرواية، فهو من عبث الأشياء وامحاتها، وذلك لحظة أن يقدمه يتسحق لأولاده بالكلمات التالية: ٥سامح صديق البابا والماما. لقد زارنا بالبيث حين كنتم في المدرسة ، (ص٨٩)، فينعت الأولاد بكلام عنصري يزعج يتسحق وزوجه، ولكن مثل رفضه الخدمة المسكرية التي لاتخول دون الحرب لا يحول تذمره من أولاده؛ من أن يضع حدا لمتصرية «بلاد كاملة تعزز هذا التعامل؛ (ص٨٩) مثلما يقول سامح بنبرة مرة بعد أن ايضحك ويحاول أن لا ينزعج، (ص٨٦)، ليبرز معنى اسمه دسامح وامش، الذي سيفاقم من كل هذا العبث في نظام هو أقوى من كل شئ.

نائلة، هي أيضا تلعب دور إحدى أخوات ساندريللا بعد أن انتفى عنها دور الأمير الساحر لحظة أن انتفي زواج الهامشي منها. وكأخوانها (شولا ويتسحق)، يقدمها النص في استثماره الدلالي لشخصيتها في محورين: موجب أولا ثم سالب. لماذا وهي التي يفيق البطل على صوتهما الحنون في صفحة (٦٠) وفي صفحات سابقة أو لاحقة يطريها الشيع الكثير . لكن نائلة أهم أخت لساندريللا من حيث الكشف النفسي عن الهامشي، ففي اللحظة التي تكشف فيها شولا عن اغتصابه الجنسي، اغتصابه من حيث هو فرد واغتصابه الوطني، اغتصابه باعتباره فلسطينيا، تكشف ناتلة عن اغتصابه النفسى يوصف إنسانا، وإن لم تكن هي بالذات وراء هذا الاغتصاب، لكن مطاردة الهامشي بفكرة الزواج، بالعادات والتقاليد، بعودتها إلى بيت والديها وتركه وحيدا دائماء يذلل كل هذا على أنه كـان وحهدا دائمـا، عـدم وجودها (ص٦٥) سيفاقم من وحدته ونزواته، وغرؤ دائما على القول إن وجودها لا يحول دون تفاقم هذه الوحدة وتلك النزوات، إلى جانب أنها لم تفهم أنه الن يفتح جامعة حتى يفهم الآخرون حياته. كما أنه ليس لغزا وحياته لهه(ص١٤) ليظهر النص حرية الهامشي باعتباره مسمى أساسيا في عالم لاحرية فيه وكذلك يظهر أنانيته.

الأم والأب، أم سندريللا الحقيقية وأبوها الحقيقي، وهده مفارقة بنيوية تأتى تتيجة الاستثمار الدلالى للشخصيات، فلحظة أن يتحذف الزواج من بنية التهميش بين سائدريللا (الهامشي) والأمير (نائلة) لن تقدم شخصيات شولا ونائلة ويتسحق إلا على الطريقة التى قدمت بها، أى دون تنافس سيوت حتما إلى إمراز دلالات المهميش والموامل الميقة بها، والأهم من ناحية السرد إعادة أبى سائدريللا إلى أم سائدريللا الطبعية، ليس لحذف التهميش وإنما لاحتماله، وهلما ما بنأ من مرة، ولواجب التطوير النقسي والتسرير الحداثي بأن من مرة، ولواجب التطوير النقسي والتسرير الحداثي يأتى بمد مسافة طويلة الحديث عن الأم في صفحة (10) أى بمد مسافة طويلة الحديث عن الأم في صفحة (10) أى بمد مسافة طويلة كرش من سرد الأحداث إنخات ثاني الرواية، ولن يكون القرار بترك كل شع والقداب إليها إلا في المقدة الأخيرة (2009)،

أى بمد تردد دام ثلاثين صفحة، طوال الثلث الأخير من الرواية.

أما الأب، فهر أمرون وبأعوامه التى حطمت السبعين. صاحب المكتب الأول. أمرون هو المرجع في المكتب. يستعيد ذكرياته وبحدثني دائما كيف التقي بزوجته (س٤٧). يتحقق الالتقاء بأم سامع نفسها غشت ترميزات أخرى، وفحين يغيب _ يقول الهامئي _ نبحت عه كما يفتش الولد عن أبيه (ولكي يضمه في سياق الأب الحقيقي يقول إنه ويعرف بيساطة مذهلة أن هذه المهلاد للتمبين. ويضيف أن السياسة لمن في عمره تستمد قيمتها من تلقم على أولاده فيقفاه (س٤٤)، وتبقى حتى تلك المحظة رنة القلق هي المهمنة.

من زارية القلق، يبجد الهامشي أمه وأباه، أي صفة أساسية من صفاته، لا ليخلص من القلق بل ليستعيد دورته. لهذا بعيدا عن أن يخفضا من يفاقم الأبوان من قلق البطل، لكنه قلق في أحضان الوالدين»، وهذا ما يمثل بعض الحماية، وبالتالي الاحتمال، فالمصدود، في عالم مهشم/ مهمش، والتفسير الممكن لآخر كلمات الرواية: وسأعود للبلدة. وضحت يقسمه، من كل الذين يعملون على تهميشه، يشميمه، لأنه سيميد والمائش، معهم من جديدة ومن داخل وضع جديد يحصيب ويدفعه إلى والمارجهة، دون أن يعني ذلك سرديا استمعال نبرة طناته فيلا ويفلق الليفون في وجه أمه دون أن يتركها تضرح فها هو يفلق الليفون في وجه أمه دون أن يتركها تضرح السماعها صوبة (ص4) أن يو بستممل نبرة واقعية ترى في التمسيم إلى المهميش، را التهشيم رئية وعادية» ، لأن المهم هو محفزات الرئية وأساليبها وليس ادعاءاتها،

الصيرورة السردية

نطلق مصطلح الصيرورة السردية على طريقة التشكيل السردى، أى انطلاقا من الشكل نفسه الذي هو في صيرورة دائصة، لنصل إلى علاقات الضد وال ومع، في النص،

علاقات الاختلاف والاتفاق، أى مضامين النص، وقد رأينا كما يرى كل من يروب وجريماس وجينيت أربع وسائل في البحث عنها؛ (بيرجيرو: الأسلوية)(٢٢).

أولا: الميدان الاصطلاحي

وهو البحث عن الكلمات المتحلقة بالمعنى نفسه للحصول على مجموعات اصطلاحية، وبالقالى مجموعات من المعانى التى ستمرز الفكرة التى يصر عليها الكانب. وانطلاقا من دلالات كل مجموعة اصطلاحية، سنقف على للماتى وبالتالى على الفكرة، وكما رأينا فى الفصل السابق، هناك ثلالة محاور أسامية تبنى الأفكار المريضة للنص: المحور الجسى والحور الوطنى والحور النفسى.

المحور الجنسى

فكرة الجنس راسخة في النص تعبر عنها المصطلحات التالية:

١ _ 3 كرخنجي، لحظة أن نقرأ:

داستطاعت كلمة كرخنجي أن تبقى كسوفنير لطيف اللفظ والوقع على الأذن. حسارل أن ترددها معى على نمو متقطع، وانس أنها كلمة بلئية: ك... و.. خ.. ن.. ج.. ى. هل أصجبتك كما تعجيني؟؛ (ص ٩).

٢ نـ العشاق الصغار لحظة أن نقراً:

«في الليل تنام أشجار الجامعة العالبة لتحرس ملينة حيفا. ويفيق العشاق الصغار ليسيروا على سطح مبنى الجامعة الرئيسي لتبنادل القبل والعناق. وتبسفو حسيسفسا أجسمل من المتاده(ص١٢).

٣ .. فيلم السيكس لحظة أن نقرأ:

8 فيلم السيكس كان حاميا. ويوسف لا يفوت فيلما، فهو خبير أفلام سيكس. الفيلم الذي لا يراه يندو كارثة مؤرقة بالنسبة له، (ص٣١).

عناق طويل لحظة أذ نقرأ:

٣... السلام لحظة أن نقرأ:

القمت واللمست بجانبها. مخركت بقوة على

اذات يوم، حين يعم السلام ويعلم البلاد، ستدعوك الشرطية لبيتها وستبادلها مخية السلام... لكن يجب أن أعترف سلفا منعا لأي التياس أنى أكره الشرطة؛ (ص ٢٢).

السرير لتفيق، ففتحت نائلة عينيها وتفحصتني وهي تبتسم. ورحنا في عناق طويل، (ص ٤٠).

٤_ الاحتلال لحظة أن نقرأ:

إذا كان الجنس واحدا فمعانيه متعددة بتعدد دلالات المصطلحات السياقية المستعملة، فإن دلت كلمة اكرخنجي، على ذكرى لطيفة وإن كانت نظيمة من حيث هي وضع اجتماعي، وقفنا على التدهور الجنسي العام الذي وصل إليه الهامشي وبالتالي على معنى اتحطاط الجتمع. لكن مصطلح «العشاق الصغار» في الصورة الثانية يلطف من ذلك دون أن ينفيه، أما مصطلح افيلم الجنس، فيوغل في تعقيد الأمر؛ إذ يجعل من الجنس عقدة مهولة نتيجة للانحطاط لن يحلها دفء العناق في الصورة الأخيرة. أي أن الجنس في تقلباته السردية من حيث هو فعل بعد أن كنان فكرة يعمق من التهميش، وعن طريق هذه التقلبات السردية ويصيره، بمعنى يتقدم، وإن كان تقدمه النصى يعنى انكوصاه. وعلى مثل هذه الحالة من التقدم/ التقهقر، من التمهر/ التطهر، ينبني الفعل، تنبني علاقاته التقابلية، ويظل الجنس مطلب من مطالب رقم التهميش لأجل الوصول إلى جنس بلا عقد، جنس إنساني: أن تجد كل ساندريللا أميرها الساحر.

المظاهرة كانت في الجامعة حامية. الطلاب المرب يطالبون بتخفيض أجور الدراسة مع انسحاب الاحتلال من المناطق المحتلة. يتجمع الطلاب العرب وقلة من اليهود في كتلة واحدة منعا لتهجم الفاشيين، (ص ٢٦).

المحور الوطني

دلالات المصطلحات؛ رحيل، وضع لا يطاق، سلام، احتلال: رحيل بسبب الوضع الذي لا يطاق لأن السلام جزء من الالتباس طالما أن الاحتلال قائم وقلة من اليهود يتظاهرون مع المرب، كل هذه المنطلحات الخاصة بالوطن تدل على المَّارَق الذي يوجد البطل نيه، وبالتالي على معنى الغربة العامة في الوطن، التي يظن الهامشي حين الرحيل وضع حد لها، أى مواجهة الغربة الصغرى بالفربة الكبرى التي يجدها أهون بميدا عن كل هذه المنفصات، لكن عدم فلاحه بترك الوطن والرحيل يزيد من تأزيم وضع لن تقدر عليه الجنية (مخمت رمز المفريت في صفحة ١٦) التي أنقذت ساندريللا من مصابها.

ممثل فكرة الجنس فكرة الوطن، تلهب كمثمرة من المصطلحات وبالتالي كثرة من الماتي:

١ ــ الرحيل عن الوطن لحظة أن نقراً:

اارحل أيها الفتي. مسالك الأرض وشعابها كثيرة (ص١٢).

٢ ـ (الوضع لا يطاق) ثم نكمل:

وتكاد لا تكون نفسك. أحيانا تخرير عن كل أطوارك. تتلبسك شخصية أخرى. عفريت يركبك. والله العظيم شيء يحيى ويجنن، دص

الحور النفسي

عتت هذا الحور تبرز أفكار عدة تبعا للمصطلحات المتعملة:

١ ـ مصطلح التسكم يحمل فكرة المودة إلى البلدة، هذه الفكرة التي زرعها البطل في نفسه قبل أن يتخذ قرارا بشأنها منذ زمن طويل لحظة أن نقرأ:

وأحب التسكم كثيرا... التسكم يننيك كثيرا... أنضل أن يطلق على لقب متسكع كبير على أن يطلق على شيء آخر. بالتسكع ترى الأشياء كل يوم مجددا وججلو لك بواطن الأسور وظواهرها

أكشر وأكشر. إذا ضاقت شوارع المدينة على وشعرت بنفسى محاصرا كالكلب بين عيون الأعرين الذاهلة بتجوالى غير المنقطع أحمل نفسى وأعود إلى بلدى؛ (ص ٢٠).

التسكع هو عدم الاستقرار، أما التللذ بالتسكع فمعنى ذلك نفسيا الإيغال في عدم الاستقرار الذي سيصل إلى أقصاء لحظة أن يشعر الهامشي بنفسه محاصرا كالكلب، وهذه استمارة مذهلة لن تدفع بالطبع إلى الاستقرار بل إلى المودة إلى الجذور، قبقى البلد هل سيوقف البطل عادة التسكم؟

نقرأه

ايا لله كم ضيق وخانق هذا المُكان الذي سلبنا فيه. أحيانا يتملكني شمور بأن يبوته وشوارعه وناسه معجونون هجنا. أشهاؤه كعلبة الكبريت. التسكم ينسف هذه المشاهر المقيتة ويولد عندي شمورا بالانساعه (س ٢٠).

لهذا نشك في توقفه عن عادة التسكم، عاصمة بعد أن صدار المكان أى مكان برجد فسيه، إنها أجدواء المكان الساندريللي، والمهم هو بعده النفسى: التسكم مضابل الاتماع، عدم الاستقرار مقابل ضد. عدم الاستقرار، أى حالة من الحالات النفسية لا الجسدية.

۲. (الانسجام) باعتباره مصطلحا على علاقة بمصطلح (الانساع) السابق، أى هو غير مكن إلا نفسوا، لحظة أن نقرأ:

وأستطيع القول إلى أعيش النسجاما تاما مع صديقتي نائلة على الرغم من كل النغصات الكبيرة والمسغيرة على حد سواء، غير ذلك لاأمتطيع أن أحدد ما هو الانسجام، بالنسبة لى حياتي تخلو من الانسجام باستثناء لحظات خاطةة ونادرة، (ص ٣٠).

حياة البطل تخلو من الانسجام إلا ما ندر، وبطريقة أخرى حياة البطل تعتلئ بمدم الانسجام، لنصل إلى عدم

الاستقرار، وتكريس مقهوم التسكع النفسى إلى جانب التسكع الجسدي.

إن فكرة القلق الذى ينهل منها مصطلح عدم الاسجام الإنسجام محكوسا) مرتبطة يفكرة العودة للجلور المشروطة بالوضع المسخى للبطل (أن يصبر كلبا في عيون الأخرين). لنهد القول بالوضع المسحرى الذى تقيمه عصدا الساحرة لسائدريالا، وكل ذلك بصاحة إلى جو ملائم، ليس جو عدة: الأرق الشديد: وفي ساعة متأخرة من الليل أصبت بأرك شليده (ص ٢٩٦)، الخوف الشديد: وخوف شديد يتنابئي) (ص ٢٥٥)، الشكرى والتلمر، ويبيدو أن الشكرى والتلمر المتابعات الشكورى والتلمر والتلمر المسبحان المنافري والتلمر اليابط المسائرة المنافرية والتلمر، وهذا الشكرى والتلمر المسبحان المنافرة ومسمى، البووت أصبحا من تفييرة أنه الألمدة والاستشرار صميم، البووت تعميرة أنه أنا فغير قادر على ذلك؛ (ص ٥٧)، وكل ذلك

 " الرعشة كلمة سحرية بالفعل، تماما مثلما يقول الساود:

وتلك هي الكلمة السحرية. كالوتر تشتد أحيانا وأحيانا ترتخي مرات... تطاردني الرعشة وتحول حياتي إلى جحيم أو نعيمه (ص١٧)

يحترى مصطلح الرحشة على فكرة النفس ذاتها، وهي منا تبرز باعتبارها إرادة (حمول الحياة إلى جحيم أو نميم) منا تبرز باعتبارها إرادة (حمول الحياة إلى جحيم أو نميم) يسير بأمر نفسه، ونفسه تسير بأمر الرحشة التى هي الحياة المبلغا إلى فكرة الحياة / اللهب بشكل من الأشكال. وهذا يعيلنا إلى فكرة الحياة / اللهب الترتمن غير المنسجم وغير المستقر، وحجّتمح كل هذا التواويات التعبيرية اللاستينائية في توازنات نفسية متدلالية ؟ والا ما انبت شخصية الهامشي على مثل هذا الطريقة التهميشية التهميشية والتألي ما انبي السرد الخاص به: نموده هذا إلى طريقة الحروين المرجب والسالب، أو الملبت والنافي، في بناء الشخصيات المتدينية من خدارج المخيي الكومي كلتردد، الشخصيات المتينية من خدارج المخنى الكلاميكي للتردد، الشخصيات المتينية م المهمية.

ثانيا : تحليل الزمان وتحليل المكان

يقول لنا رياض بينس في رسالة خاصة:

«هوسى النائم إلى حد الجنون بتحطيم الزمن: كل كشابة جديدة عندى تهدف إلى تهشيم عنصر الزمن وتقزيمه وحتى إقراغه من محتواه، ولا أعرف سببا، وأكثر ما يعنيني في الزمن هو تهشيم الزمن الفلسطيني، إن كنان هناك زمن فلسطيني 4.

أما نحن وبيير جاجليه (٢) فنعرف السبب في الواقع الذي يفرز التصورات ويحددها، وليس العكس، بمعنى أنَّ هوس الكاتب بتحطيم الزمن ليس أمرا شخصيا، لقد أفرز الواقع في حيف المهودة، الواقع الإسرائيلي، تصور الكاتب الفلسطيني عنه وحدد طريقة التصرر التي هي التهشيم والتحطيم، وهذا أمر لا يخص كل كتابة جديدة وإنما كل كتابة فلسطينية جديدة تمي الواقع المغاير لفلسطين/ المغير لفلسطين، وإن كمان في أقاصي الشتات في تونس أوجزر القمر مثلاء لأن الزمن الفلسطيني في هذا الواقع _ إن وجد ـ هو زمن محطم، تبرز خاصياته المباشرة في وعي الكاتب المدرك للتصورات بصفتها _ أي الخاصيات الماشرة _ معطيات التجربة الآنية بما فيها التجربة اليومية، وأما الخاصيات العامة فهي الخاصيات الكونية المعروفة، سواء أكانت فلسطينية أم اسرائيلية أم تونسية أم فرنسية أم قمرية أم غيرها، التي أن تنظر إليها من زاوية مخليلنا للنظرة البيدسية إلى الزمان والمكان. ومن ناحية أخرى، يمكن للخاصيات الخاصة بزمن رياض بيدس أن تكون ذاتها الخاصة بزمن بيكاسـو (الإسبـاني العـائش في باريس وفي حـالة رياض الفلسطيني العائش في إسرائيل ويا للتراجينيا؛ لأن المكس لغيره هو الصحيح) في مرحلته التكعيبية، مثلما يضيف لنا رياض فيما يخص تخطيم الحدث قائلا:

اكما لو كنت تدخل متحقا وترى شظايا أنيات ونقوش ومتحجرات أحاول الخلط بينها، وفى هذا الأمر قد أشابه بيكاسو فى لوحاته، فى مرحلته التكميية وما تلاهاه.

بمعنى أن يبكاسو في لوحاته التكهيبية أو رياض بينم في «الهامشي» أو أفنان القاسم في «أريسون يوما بانتظار الرئيس» (تتكلم عن روايتنا لأننا في حالة إبداع نقدى وليس في حالة نقد إبداعي فقط) هم وعي لجنسية الزمان وبالتالي المكان المرئيط به، هذه الجنسية التي تنعكس عنها بعد ذلك جنسيتهم، لهذا يصبح زمن باريس ليبكاسو زمنا إسبانيا مثلما زمن تونس لنا يعد زمنا فلسطينيا أو مثلما يبدو زمن حيفا الإسرائيلية لرياض زمن حيفا الفلسطينية، وكل منهم بإمكانه أن يكتب أو يرسم على طريقة الأخسر، لأن الزمن واحد تقسمه أو تأخره أسر ثانوي والوعي به واحد، وما المكان

الارتباط المكاني

عنوان القسم الأول دمتحف لبعثرة ما كان، جد موح فيما يخص عجطيم الحدث الذي تكلم عنه رياض، فهو يبدأ النص من ثلثيه ... مثلما صبق لنا وقلنا ... يمود من البلدة ولا نعرف متى ذهب إليها، يكون في المجامعة ولا تعرف في أي مكان منها، ثم نعرف أنه في المكتبة، لنذهب معه إلى وساجدة، ومع ساجدة إلى شاطئ حيفا، ثم إلى اللامكان عندما تغدو دسراه دأينما ذهبت؛ (ص١٥)، وعندما يحكي عن أصدقاته يحكى عنهم معتبرا إياهم دخفاه (ص١٧): أتيس متضاحكا (ص١٨)، قيوسف متعطرا (ص١٩)، قهو متسكع (ص٢٠) _ هو أيضا تحفة من التحف أهم تخفا... فرشيد مشرثرا (ص٢٣) فهو من جديد، ويبقرني (ص٢٤) فيوسف من جديد وأنيس (ص٢٦) فيهو مرة أخرى وشولا (ص ۲۸) فهو مرة أخرى وأخرى ونائلة غائبة (ص ٣٠) فهو مرة أخرى وأخرى وأخرى ونائلة حاضرة (ص٣١).. إلخ. هذه التحف لبعثرة الزمن (ما كان) في مكان مبعثر (المتحف) لأنه عبارة عن عدة أمكنة مشظاة يحاول الكاتب تصميغها ولا نقول تلصيقها لأن التلصيق اصطناعي والتصميغ عضوى، ليصنع مجمعا «Foyer» يجمع فيه أبطاله (مصطلح بلفور نفسه لكن استعمالاته ليست نفسها) فلا يبدأ بالجامعة في مكتبتها مثلا، لأن بطله موجود فيها، ثم في المر المؤدى إلى درجها لحظة أن يغادرها، ثم إلى الشارع، فالمقهى،

فالبيت أو السينما، لأن عملية التصميغ لشظايا المكان .. تبعا أتشظى الحدث _ بإمكانها أن تبدأ بالجامعة وتمضى بالبلدة وبعد ذلك بشارع الأنبياء أو بزاوية من زواياه لتعود إلى الجامعة أو تصعد إلى نجمة قطبية، وهذه صفات لكان منهار يلتقط الكاتب صور انهياره على دفعات من زوايا عدة ندعوها بالأمكنة التحتية التي يمكن تأطيرها بشكل قسرى لضرورة علمية يفرضها علينا البحث كالتالي: الجامعة مقابل المقهى أو المكتب مقابل البيت، وكل هذا في صحن حيفا مقابل البلدة، ومن خلال هذه والبعشرة، المكانية تبرز موضوعة الإذلال مقابل التمرد؛ لأن تخفيد المكان على علاقة وبالكائن الذي يكون فيه، وبالانتصاء النفسي للمكان، (ص٧٨) ؛ فإذا كانت الجامعة مكانا للإذلال: هذا المكان الملع بالكتب والوجوه المزعجة يثير مللي، (ص١١) كان المقهى مكانا للتمرد: ﴿لا نستطيع أَنْ نحل القضية الفلسطينية ونحن نجلس حبول الطاولات في المقباهي، (ص٨٠). هذا وإذا كان في العبارة نفي ظاهري للتمرد فهو نفي للمقولب «الستيريوتيب» أي للسلوك المكرر على نحو لا يتغير، الذي تعوزه الصفات الفردية الميزة، بمعنى أن المقهى سيظل لعرب حيمًا في الظروف الراهنة المكان الوحيد للتمرد من حيث هو مكان الرقص بالنسبة إلى ساندريللا، فبدل أن يرقصوا يتكلمون في السياسة، وبدل أن يصلوا يشربون البيرة، لحظة أن مخار الكنيسة مكان المرقص، والبيت كالمقهى مكان للتمرد في كل الفصول الخاصة به، إذ منقف على علاقة الهامشي بنائلة التي هي ليست علاقة طبيعية من الزارية الجتمعية (يعيشان معاً دون زواج) أي علاقة تمردية، وكذلك إظهار التناقض بين زوج صاحبة البيت، أي خارج البيت، وسامح، أي داخل البيت، لحظة أن يتحادثا عن الاحتلال والغلاء والاستعلاء: وقلت له إنى ابن البلاد ولست بحاجة إلى شهادة منه. وغمزت له إن اسم البلاد كان فلسطين، أبديت اعتراضي على طريقة نقاشه التي نضحت بالاستعلاءة (ص٥٦) ولحظة أن يتحدثا أيضا عن التخويف بالبعبع العربي والسلام الموعود والديمقراطية الإسرائيلية الزائفة، وكل هذا ميضع البيت مكاناً للتمرد مقابل المكتب مكانا للإذلال، اللوجوه العاملين فيه، (ص٧٦) منها المذلة: أورلي

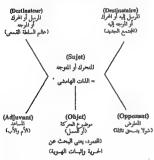
(زوجة أبي ساندريللا) ومنها الذليلة: منظف الدرجات العجوز الآتي من الضفة الذي أضاع المكان لإطعام أولاده، أو شلومو الآتي من العراق الذي أضاع الزمان، المشتاق للحديث بالعربية (ساندريللا المهانة) . وبالمقارنة مع الأمكنة في حكاية ساتدريللا، نقول إذا كانت الجامعة (وكذلك المكتب) تقوم مقام بيت الأب؛ حيث تلل ساندريللا، فالمقهى (وكذلك البيت القوم مقام المرقص حيث ستلتقى ساندريللا بأميرها. ومع انمنام هذه الفرضية، تصبح حيمًا بشوارعها المكان المُفتوح (مكان التسكع أو التمرد حتى الإذلال) ، والبلدة المكان المنلق (مكان العودة مكان المحارة الحامية للقرد والبداية الجمليدة للوعى الفردي)، وكل هذا يمثل الانغملاق على النفس، وللخروج عن الطنان من الأحكام النقدية المربية نقول إنه يمكن لأثر هذا المكان والمتراجع، أن يكون سلبها على الوعي، وهذا ما يؤكنه النص بشكل من الأشكال حين ينقبذ السائد من الأدب الدائر حبول مكان الجذور؛ ﴿أَمَارُهُ (كذا) بالمظاهرات والطوابين والزعشر وما إليه حتى يوافق رئيس التحرير على نشره، أليست هذه هي العملة الزائجة هنا؟، (ص٨٣)، كذلك حيفًا تتراوح بين المكان المفتوح العدمي الهامشي (لقدمي ساتدريللا) المكان غير المستقر التقلب: قحيمًا في معظم أجزائها باردة؛ (ص٧٦) بمد أن كانت في صفحة ص١٢ (ساحرة) ثم في (ص١٢- ١٣) صارت خانقة، وبين الكان المغلق على الهامشي (على ساندريللا) المكان المستقر كالبلدة: وهكذا أصبحت حيفا وحتى الأماكن الأخرى بالنسبة لى (إشارة الى البلدة) مكانا ينفلق على ذاته يوما بعد يوم، (ص٣٨) يسميها ابالجيتو، ويريد الخروج منها إلى فرنسا (رسائله لرجا) التي ستمثل المكان في استحالته، لأن ذلك لن يتحقق له. ومن هذه الزاوية يداً الفصل الذهل عن المكان في صفحة ٦٣ يعبارة: ٥ كل شرع خانق...؟ وينتهي بعبارة: ولكن عليك أن تمرف أن من كان يدور في الساحة المسورة هو أنا وليس الكلب.... . لنقف على فاجمة المكان التي هي الفاجمة الطوبولوجية للبطل، فليس لأنه صار مسخاً صارت حيفًا مكانا للفاجعة، فلا علاقة لذلك بالشكل الذي آل إليه، وإنما بموقعه فيه: تتبدل حيفًا من الفاخل ومن الخارج حسب موقع البطل.

الارتباط الزماني

لا ينفى ارتباط البطل بالمكان عوامل التهميش المتمثلة في الإذلال تحت كل صفاته الفردية والقومية عن طريق التمرد، أي أن التمرد لا يحول المكان، ولا يذهب بالزمن من حالة التهميش إلى حالة إثبات الهوية. نقول (إثبات الهوية) ولا نقول (إحلال الهبوية محل هوية أخرى، لأن الصراع قائم بين الفاسطينيين .. هوية، طرفاً .. في هـــذا المـــراع وسلطة غاشمة انتزعت الهوية الإنسانية مع الهوية الفلسطينية من الإنسان القلسطيني (مشهد أحد باصات الضفة الذي أوقفته الشرطة وأنزلت كل ركابه ليقيسوا حذاء ساندريللا على أرجل أهل الضفة وقصدهم الإذلال - ص٨٢). وفي إثبات الهوية الفلسطينية (أو العكس) عودة بالفلسطيني إلى إنسانيته، وليس هذا بالأمر السهل في ظروف الهيمنة المقدة القائمة، أي في الزمن المتشغلي القائم، لهذا، يبدأ النص بقصل منتزع من الماضي ثم يمضي إلى الحاضر فالماضي أو المستقبل أو يعود إلى بداية ثانية مع القسم الثاني المعنون: «عود على بدء الني» ، لأن التصميم الزمني تفرضه العملية السردية مثلما رأينا مع التصميغ المكاني. ولتسهيل عملنا التحليلي، يقرض علينا هذا العمل مخديد التعارض الأسامي بين زمن البطل النفسي وزمن السلطة الميني، الأول تمردي والثاني إذلالي، ولابد أن ينشق عنهما تعارض بين جيلين (وقعد قمال النقد العربي الوصيفي في ذلك أطنانا من النراسات) وتعارض بين عالمين (وقد قبال النقيد العربي الوصيقي في ذلك أطنانا من الدراسيات مطننة)، لكن الأهم في كل ما سبق العلاقة الخلافية المولدة للتعارض القائم داخل الزمن النفسي للبطل بين زمن ما قبل التمرد (غير الظاهر في النص ومع ذلك تحدمه، يرافقنا ظله ويهلكنا) وزمن التمرد، بنبرة عبثية ليست طنانة حتما، عبثية لأن زمن ما بعد التصرد لا أفق له، زمن ببدأ بزواج ساندريللا الملفى أساسا، وليست طنانة أيضا لأن نبرة زمن البطل إنسانية أو تسعى لتكون إنسانية في زمن غير إنساني، وبسبب هذا الزمن غير الإنساني يبدو الوجه والضعيف؛ من وجوه الهامشي الذي أكثر ما يعبر عنه الفصل الخاص باستعداد سامع للموت عندما يبلغ الثامنة والعشرين: ما بلغه أخوه عند وقاته. هذا العام هو فاجعة منتصف الليل بالنسبة إلى ساندريللا وازمن التمرد كله لحظة أن نقرأ: ﴿ كَالْدِينِحَةُ أَسْتُعَدُ لَوْتِي الْقَادِمِ،

(ص) 0)؛ الاستعداد للموت ويحليه؛ أي يجعله حلوا على الرغم من كل الفاجع الذي فيه، ويجعله مسليا: وأحاول السسوية عن نفسي، (ص) 0) يقعلمه البطل عن طريق المتسابة وأمكن على ذاتي منتظرا موتى الموعوده (ص) 0). الانتظار فضمي تعبر عنه استعمارة الانتخاف على الله المستخواجية السيكولوجية للبطل : ليس لأن الموت أمر ميتافيزيقي (فلسطيني) ممارت حيفا زمانا للفاجعة لحظة أن بقراً: وأسلام إلى حيفا من فوق، طلا ري موى ذاتي الخائفة (ص) مأن المناطقة لذلك بقراً، فلا أي موى ذاتي الخائفة (ص) مأن المناطقة لذلك بها، يعرف أما لله يتنظره وإنما بزمن الموت الشخصي الذي يرتبط بلموت الله يتنظره وإنما بزمن الموت الشخصي الذي يرتبط به، يعرف أمبانه يوبرف توقية، «تتنسف اللي يرتبط المناطقة المناك

ثاثنا: رســـــم تخطــــيطى للعــــمل (Schéma actantiel) التخطيط الفاعلى



إن المتحرك هو البطل الذى يتحرك فينشأ عنه موضوع الحركة الذى يوجه بخصوصه نشاطه، والممارض هو الذى يقف ضد هذا النشاط بشكل مباشر أو غير مباشر (كل الأمثلة التى ذكرتاها)، أما المساعد فهو الذى يعاون البطل على إثجاز نشاطه، وبخصوص الحرك الذى هو السلطة القامة هت كل أشكالها، يحرك البطل، ويواجهه من حيث لا يدى نحو الموجه إليه، أى المجتمع الجديد الذى يتلقى نشاط البطل.

رابعا ـ وظيفة الشخميات

نعود إلى وظيفة الشخصيات انطلاقا من رسمنا الشخطيطي، فتحصل على علاقات ثنائية (بين المتحرك والممارض مثلاً) أو علاقات ثلاثية (بين المتحرك والممارض مثلاً) أو علاقات ثلاثية (بين المتحرك والممارض البنيوى المتعلق بغياب التحليل النفسي / الاجتماعي لحظة أن استمنا بهذا التحليل وطمعنا به خليانا البنيوى كما هو عهدنا المتعلق والمناب لكنها أبنا لم تكن متتزعة من بيئتها الاجتماعية والنفسية، من بيئتها الإجتماعية بهذا الميقة، وهي لابد أن ترتبط بها، إن شاء المؤلف أم أبي، يهذف عن كل وظائفاً م المناب الملكلة، فكيف تتحقق للنفسية، فكيف تتحقق للنفسية ، فكيف تتحقق الإسانية الدى البطل الأساسي للنعى؟ أي كيف تتحقق الإسانية الدى البطل الأساسي للنعى؟ أي كيف تتحقق الشخصية؟

موضوع الرواية يدور حول البحث عن الحرية وإثبات الهرية، هذا البحث الذي ينوس البطل فيه، فيصفه عن طريق علاقاته المأضية أو الحاضرة بعد أن اتهدمت ما بينها الحدود التي يقطعها ببعض مشاهد عن نفسه، أي في الوقت الذي يحث البطل فيه عن الحرية في عالم الآخرين يبحث عنها في تقسمه، فنرى أنه يعي الواقع باعتباره سطحا موحداً في مستواه دون أن يلغى ذلك تشظى هذا الواقم وتشظى تفسه، بمعنى أن وعيه كلي، تلطخه أفكاره التي تمنعه عن العمل الحقيقي (أفكاره عن الجامعة، عن المكتب، عن حيفا، عن البلدة، من أصدقاله، عن نائلة، عن بيشرلي، عن أسه، وباختصارهن الحياة)، فهو يحدد نقسه دوما شخصاً لا يسيطر على نفسه ولا على الواقع .. ولا نقول يرفض .. لهذا هو هامشي بعد أن صار مهمشا. وإذا كان التمرد موضوع حركته مثلما رأينا، فهو تمرد نفسي، لأنه مطارد بخيبة أمل دائمة، ومن خيبة أمله القصوى (أي بعد أن يقطع كل أمل بالفمل) يحاول أن يغير حياته وأن يجد حلا لمسألته، وهو لذلك يختار مغادرة حيمًا، مدينته الجميلة/ البشعة التي يجهها ويكرهها في آن بعد أن حطم وقدسيتها، (التي هي في الأساس معطمة) وصارت مثل أية مدينة، لكي يبتعد عن قسودها الصمخية التي يماتي منهاء علما بأنه يأخذ موقفا

وعملياً مع المتظاهرين من طلبة الجامعة أو مع عمال الأراضي المتلة، وأكثر من ذلك مع الانتفاضة، لكنه يحس بأن هذا النوع من والالتزام؛ لا يكفى، نوع من ردود الفعل تماما مثل تمرده _ خاصة بعد أن فقد عمله يقول قوله الكارثي فبلا عمل أقف الآن، (ص٩٥) ... فيسعى إلى وهم العلاقة التكاملية لأجل تجاوز وضعه مثل ساندريللا عن طريق عصا الساحرة، فلا يلاقي إلا أفكاره والمحيط الذي يقيده (الفصل الأخير خاصة). وعندما يقول: «نولت درجات وادى النستاس وأتا لا أدرى الوجسهة أو المكان الذي أقسمسده (ص٩٢) يعنى أنه لا يمكنه أن يجد هدفا تنصهر فيه أثقال اغترابه التي يفرزها وأقعه إلا عن طريق أفكاره، فالجلل قائم بين الاغتراب والتسامي لديه، ليظهر له الحل في المودة إلى البلدة، وذلك بعد المضى بإرهاصات الحل لقلا يبدو سهلا (دوما الفصل الأخير الذي هو إرهاص لكل فصول الرواية في الوقت ذاته) لأنه لا يقدر على الاختيار، خاصة أنه لا يؤمن بنفسه، ويحتاج إلى علاقات خارجية توجهه إلى تجاوز وضعه

إن صورة تركه العمل ومغادرته المكتب إلى شاوع النسناس ثم إلى علاقة قديمة ثم إلى شارع القدس وإغلاقه السماعة في وجه أمه وهو يبلع ربقه محتارا (ص ٩٤) ا صورة مثل هذه تعير عن حقرة سوداء دفعه في جوفها بؤس الواقم (البؤس غت أشكاله كافة)، ولن يظهر واقع البطل المأمول الذي يفشى ذاته إلا لمحظة الخروج منها. لهذا يعي في لعظة من لحظات والكشف، القليلة التي تمضي به أنه يتحتم عليه العودة إلى البلذة، لحظة كاشقة كالالتماع المفاجئ: قائم على حين غرة لمعت الفكرة برأسي بقوة، (ص ٩٥) على الرغم من أتها فكرة قديمة لديه، لكن التماعها يمبر عن إرادة عظمي تنتشله من قاع يأسه، فهو مثل الحشرة الأميرة في نسيج العنكبوت: عليه أن يقطع الخيوط التي تشد عليه بعد أن صار يشعر في مدينته بافتقار حياته إلى الماني، وإضافة إلى ذلك باستحالة عيش المرء العادى بعادية، فيسلك سلوك الحيوان في تصرفاته: يمي أن حياته بلا معنى، قريبة من الوضع الحيواني (الفصل الخاص بمسخه كلباً ــ ص ٩٢). وما يحدد الإنسانية هو اللغة والتعبير عن المشاعر التي

فقدها مجمَّاه أمه، يقول مثلما قال كامو ذات مرة: 3كان يجب أن أحكى معها. كانت ستفرح. لكن مزاجي أردأ ما يكون اليموم، (ص ٩٤). لذلك، يتحول إلى كلب يعبر عن أحاسيسه بالنباح: فينبح نباحا متقطعا، (ص ١٢). مثل أي حيوان يعبر عن أحاسيسه. وكذلك، فإن الحديث عن عودة نائلة إلى بيت أبويهما قبل عبودته هو بدوره إلى بيت أبويه يمهد للفراق الدائم بينهما خاصة عندما يقول: وفي الطريق فكرت في الأيام القادمة وبما سيكون. هونت الأمر بأتي لابذ قادر على تدبير أمرى، (ص ٩٤). وهنا يكمن الفشل في الحفاظ على سعادته: نائلة تريد الزواج وهو لا يريده، فتشعر بقيوده، وتسعى إلى التخلص منها. أما عنه، فهو لا يريد أن يفقد نفسه (تحل الأم محل نائلة في البلدة) ، لكنه يخاف أمن التهمة (لهذا لا يكلم أمه على الهاتف متذرعا بمزاجه الردئ)؛ فبقدر ما تبتعد الأشياء عنه يقدر ماتقترب التهمة منه مصمدة في جوفه، فارضة عليه اختيار مصيره، الطريقة الوحيدة التي تضع حدا للاتهام وتظهره بريئا: لهذا بعد ليلة لم تغف له فيها عين يقرر العودة إلى البلدة، وهي هنا عودة دائمة بعد أن فقد كل شئ: الحبيبة والعمل وشوارع حيفًا التي راحت تنبله (حيفا باعتبارها شخصية إيحائية، شخصية حية من لحم ودم، شخصية امرأة الأب) وهدفه التقاء ذاته (هدف ساندريللا التقاء الأمير) والتقاء مجتمعه الجديد (حالة ما بعد التمرد). هل يقع مثل يتسحق في الوهم عندما رفض الجندية ولم يمنع حرب الجنود؟ هل يدقعه يأسه إلى حد الفصل القاطع بين وضعه ووضع المتنفض فيقول: هنا هذا شأتى، وهناك ذاك شأته؟

المنتفض سيمطى حلا لحيماته هناك بالحجرء وأتا سأعطى حلا لحياتي هنا بالعودة إلى الجذور، ستمثل التضحية المعنى الأعلى لحياته، وستمثل الطربق إلى البلاة الطريق الوحيد الذي سيخرجني من مدينة المقاهي والاختناق ا لهذا، لا يعتبر نفسه في وضع مشوه، إنسانا ذا هوية، بل شكل الأشياء الظاهر هو الذي يشي بمدى ارتباطه بالحياة: والحرب أوشكت أن تنفجر. اللعنة. أو انفجرت حرب جديدة (ص٩٤)، وفي التشكيك تأكيد دورين النين لا دور واحد: دور له ودور للمنتفض. دوره كامن في تفيير المكان، ودور المنتفض في تغيير الزمان. لأنه يعتقد أن تغيير المكان وحده لا يحل مسألته، فهل تغيير المنظر يغير من المسرحية؟ سؤال نطرحه من دافع وعي التهميش الذي مجمحت الرواية في التعبير عنه، بانتظار نمو آخر في داخل المهمش، يحتاج إلى صدمة واقع آخره فعن طريق الصدمة يظهر النمو الحقيقي للإنسان، وبما أن المكان هو الوجوه مثلما يقول المؤلف، سيظهر الوجه الحقيقي للإنسان كما المكان، بعد أن أظهرته الرواية مكانا للغاب والإنسان حيواناء فهذه الحقيقة ترعب رياض بيمنس، ويتسركنز قلقمه الوجمودي، وبالتبالي الكوني والإنساني، في ظهور هذه الوجوه الأمكنة (ص٧٦) والانتماء النفسي لها (ص٧٨)؛ هذه الوجوه التي تكشف عن واقع كل إنسان ٥ كألسنة لهب تداعيها ربح خفية، _ كما يشير عنوان قسم الرواية الثالث. لهداء سيرفض ظهور وجهه الحقيقي طالمًا بقيت الحقيقة مروعة، لأن في الحقيقة المروعة توضيحا لوضعه الذاتي في الوضع العام الذي أصاب مدينة الواقع (حيف ا باريس - تونس) لأجل حل يقرض على الجميع الالتزام به: قبول الهزيمة وما تعنيه من تهميش وإذلال وإذعان أو الوقوع على حداء ساندريللا.

الھوامش ،

^(*) رياض بيدس: الهامشي، منشورات غسان كنفاتي، القدس ١٩٩٢ .

⁽١) جوزيف كورتيس: مدخل إلى نظرية الرموز والعلامات السردية والخطابيسة، هاشيت، باريس ١٩٧٦.

⁽٢) بيبر جيرو: الأسلوبية، مطبوعات قرنسا الجامهة، كرسيج، الطبعة التاسعة، باريس ١٩٧٩.

⁽٣) بيبر جاجليه: بحث عن المكان والزمان، منشورات سوسيال، باريس ١٩٧٦.

أمجد ناصر: شعرية الحنين

نخری صالع *

لابد، قبل البدء في مقاربة شعر أمجد ناصر، أن نشير إلى مسألة أساسية تثيرها بعض الكتابات الفقاية حول قصيدة النثر أن تلك الكتابات التي تعد قصيدة النثر خارج حقل الكتابة الشعرية العربية وتلحقها بما تسميه وتثرا فنياه. إن هذه المقاربات الفقدية تنطلق من مفهوم تقليدى للشعرية، مما يدفعني إلى فحص قصيدة التثر لإتبات عبداً الاعتقاد بلاشمية المنظر الإتبات عبداً الاعتقاد بلاشمية المنافقة المنا

تنطلق المقاربات النقدية التي تنفى شعرية قصينة النتر من مفهوم للنوع الأدبي حدد انطلاقا من تأسيسات وتقعيدات بنيت على أساس من عمود المروض العربي، فإذا انتفى عمود العروض كلية واستبدل بنسق إيقاعي مختلف انتفى كون الشعر شعراً. وأظن أن هذا التصور الذي يستند إلى مفهوم النوع ويتمسك بموسيقى العروض؛ يلغى ما يحقق ضعرية الشعر، أى أنه يلغى هويته الخاصة المعيزة ويستبدل بها خلل النسق العروضى الذي هو شرط فاتوى مجتلب من حقل آخر هو حقل الموسيقى.

الأردن.

إن ما يحقق شعرية الشعر هو ذلك النسق الذي تتألف فيه الألفاظ، يحيث تتحرف علاقات الألفاظ بعضها ببعض عما بنيت له أصلا؛ أي عن تلك اللغة اليومية التي تكون قيها الدلالة مشتركة بين المتخاطبين؛ فكلما ابتعدت الدلالة عن محورها الأصيل، وأصبحت العلاقات بين الألفاظ أكثر انحرافا عن محورها السابق منشئة فضاء استعاريا جليدا مؤلفة أفقا من الاحتمالات الدلالية، صار بإمكاننا أن نتحدث عن لغة شعرية لها خصائصها المميزة. وكما يشير الثاقد الروسي يوري لوتمان في تخديده للشعر، فإن والشعر يخرق مبدأ مراعباة القبواعد التي تمنع ضم عناصر صعينة في نص أدبئ (1) وهكذا، يصبح الشعر عاملا يخرب المواضعات اللغوية وينشئ أنساقا جنيدة من العلاقات بين الألفاظ، وهو بهذا المعنى يشرى اللغة، رغم أنه ينحو إلى إنشاء فضاءات مجازية خاصة به. إن الشعر حسب الجرجاني ويجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقة ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة، ويوجد والائتلاف في المنتلفات، (٢)، ونستنتج من هذا أن الشرط المروضي الايقع في أساس تعريف الشعر، بل هو شرط زائد يقوم الشعر به وبدونه. ومن هنا، فإن فحصنا شعر أمجد ناصر ينطلق من هذا الاعتبار.

-1-

في بداياته الشعرية يراوح أمجد ناصر بين كتابة قصيدة التفعيلة وتأليف نص شعرى بسقط من حسابه التحديدات العروضية التي تعتمدها قصيدة التفعيلة. ولو ألقينا نظرة على مبجموعته الشعرية الأولى (منيح لمقهى آخر)^(۱۲)، أوجدنا أن انتقاله إلى قصيدة النثر كان سريعا للغاية، وأن القسم الذي تؤلفه قصيدة النثر هو الأنضج والأكثر تبشيرا بأعماله الشعرية المفادة.

في النص الشمرى الأول الذى يفتتح به الشاعر مجموعه الدمرية المذكورة، نظر على قصيدة الترستلهم الأفن العام لما شخصل من أرث جديد لقصيدة الشر، إن القصيدة ترجع صدى ترجمة أدونيس لقصيدة سان جون ييرس «ضيقة أيتها المراكب»، ورغم أن النص يبدو غير متماسك على صميد بنائه الداخلي، على عكس ما نجد في نصوص أمجد ناصر الأخيرة الذى تبدو مبنية بحرفية واضحة، فإن هذه القصيدة الافتاحية تنبى بمنبع الشاعر القاحم:

(أرمن كان القلب، صبيا طائش الشعر، يعتر في غصون الليل المتهالكة، والمدينة لم تتحول بعد إلى حصان خاسرة (ص ص: ٥، ١٦)

يرفد هذه الرغبة باتخاذ قصيدة النثر شكلا تمبيريا وحيدا في الكتابة الشعرية إقادة واضحة من التيار الجديد في شمر السبمينيات، عمثلا في عمل صعدى يوسف يصورة أساسية وترجمته الشاعر اليونائي يانيس ريتسوس. وأهنى بذلك أن شعر أمجد ناصر، من بين شعراء آخرين، يسقط من حسايه تلك النبرة العالية المألوقة في شعر الستينيات والسبمينيات، ويتوجه إلى ملاحقة التفاصيل اليومبية والأشياء المادية والاعتناء بذكر الأمكنة والتشديد على للكان الذي يولد القصيدة واستمادة تفاصيل حياة البداوة، ومن ثم الانتقال إلى لغة طقسية تستميد الحياة المسحراوية لأنا الشاعر (انظر على سبيل المشال دعمال النسيج»، ص: ٣٧، ودشيد وللالاة

أسقلةء مس: ٧٩٧). من رفض الشعرية الرومانسية والنقاب المُفخر في الشعرء تتولد في شعر أمجد ناصر تيمة تتردد في معظم مجموعاته الشعرية، وهي تيممة البدوى الضائع في المذاء التاله ومط البنايات الإسمنية العالية:

> وإلى أين تأخفنا الأقدام، المكونة من عشرة أصابع إنها أقدامنا ذات الأجراس المشرة المبحوحة، صاعدة مدارج الكونكريت، بمنزيج من الألياف، والخوف، وقابل من اللم إنها أقدامنا،

> > صهوات واطئة، تسبح

في براري الإسمنت؛ (ص ص ٧٠ ، ٧١)

وسوف نرى تكرار هذه التيمة في مجموعة (رعاة المزلة) يصورة خاصة ؛ يحيث تبدو هاجسا أساسيا بالنسبة إلى الشاعر يشكل طبيعة الفضاء الذي تتحرك فيه القصائد.

إن الملاحظة السابقة تدل على وجود خيط أساسي ينظم عمل أمجد ناصر الشعرى وبتحكم في عملية تطوره، بيقيم من تيار أساسي في الشعر العربي الجديد خفيض البرة الشعرية، معنى بماديات الحياة اليومية وأشياء المذكريات وقضيل المناصر المتنورة الضاغطة، وبالتالي العودة بالشعر إلى عوالمه الأرضية من أصفاع الأفكار والشعارات السياسية المؤوعة في حقبتي الخمسينيات والستينيات. ولاينقص من هذا المقتلة المود ناصر تلك المبرة الملقسية المنان نعشر عليهما في شعره غالبا لأن المبرة الملقسية تتولد من أقل الحديد إلى الحياة الصحواية المتحدة وسط حضارة الإسمنت والبنايات المالية المسحواية المتحدة وسط حضارة الإسمنت والبنايات المالية الباردة التي لابوذر المذي لأن المقتلة اليومة والأنان عبر المالية الأنان المقتل المبرة على الأخياء اليومة والتشايد على ذكر الأمكية الإسمارة مع لمنة الأشياء اليومة والتشليد على ذكر الأمكية

_ Y _

في (منذ جلعاد كان يصعد الجبل)(٤) تتغير البؤرة الأساسية للنص الشعرى قليلا. فما صادفناه في (مديح لقهي آخر) من اعتناء بالتفاصيل الصغيرة والأمكنة، يتحول إلى توظيف هذه التفاصيل وأشياء الحياة اليومية في نص شعرى مأخوذ بالغرب وغير المتوقع والسياقات الحديثة العجيبة. إن بناء نص فانتازى هو ما يبدو في بؤرة المشهد الشعرى بدءا من هذه الجموعة الشعرية، وينعكس هذا البناء الفائدازي على " الفضاء الدلالي المتولد في القصائد. ففي الجموعة السابقة، كان الموضوع المحوري اللي تشكل منه القصائد عالمها هو اختراب أنا الشاهر في عالم المدينة البارد المغرب للأتاء عالم البنايات العالية والعلاقات غير الإنسانية. أما في الجموعة التالية، فإن التيمة المركزية للعمل هي محويل الذكري أو الحادثة اليومية العارضة إلى حدث غير متوقع، إلى عجاوز لقوانين الواقع الفيزيائية، في محاولة _ كما يبدو _ للتغلب على واقع المدينة المغرب للذات الإنسانية. ومن هناء تسدو تأثيرات ريتسوس، وبالأحرى ترجمة سعدى يوسف لنموذج بعينه من شعر ريتسوس، واضحة إلى حد كبير في هذه الجموعة الشعرية التي تعد تطويرا ملحوظا لعمل أمجد ناصر الشعرى. إن ريتسوس نفسه يقوم يتحويل أشياء الحياة اليومية إلى أحداث تناقض قوانين الحياة الفيزيائية، مضفيا على هذه الأشياء البسيطة قوة تحول خارقة، في إشارة إلى القدرة الأسطورية للأشياء البسيطة التي يهملها الشعر ذو النبرة الكونية أو القومية أو المتافيزيقية العالية. وهذا ما نلحظه في شمر أمجد ناصر وشمراء آخرين من جيله الشعرى. وتتضافر هذه النبرة الريتسوسية في الشعر العربي الجديد مع قدرة قصيدة النثر على توفير مدى أوسع من حرية التعبير بالقياس إلى قصيدة التفعيلة،

إن مخالفة الطبيعة الفيزيائية للأشياء توظف للتعبير عن حالة الاغتراب والوحدة التي قانا إنها تشكل بؤرة مركزية لعمل أمجد ناصر الشعرى. لناخط طلاً من (مند جلماد كان يصعد الجبل) لنرى كيف أن الغرابة موظفة لإنتاج معنى مشمل بالبورة المركزية للمحل الضعري والانشضالات

والهواجس التي تتردد كثيرا في هذه المجموعة و المجموعات الأخرى للشاعر.

في قصيدة بعنوان وقمصاناه يدو المشهد الشعرى كأنه تأملات حول القمصانا، تداعيات حول القمصان ووظائفها، لكنها في البهاية تبدو مجرد وسيلة للتعبير عن خسارات الكائن وهزائمه، وسيلة لتضريغ الإحباطات وتعاسات اللول التي تسفر عن وجهها في الصباحات الطالعة على الخاسين؛

> افى كل صباح ننهض من أحلامنا المتنالة وعلى أفواهنا أحماض الليالى، وثمة فى الشفتين رغيات مهزومة، وأخير الكلام. نهرع إلى الأمواج والمشاجب، وبحركات ملولة نيطز الثياب اليابية يحظ عن قميص مناسب، (ص: ١٦)

إن الشاعر يصمل في السطور الأحميرة للقصيدة على إدخال المشهد الشمرى في بإرة الفريب والفاتنازى في حملية هوبل للطبيعة وتبادل لوظائف اللايس ولللبوس، بمعنى ألسنة الأشياء الجامدة لخال إحساس من الألفة المقتقدة في الحياة الومية التي ترد الإشارة إليها من خلال القمصان :

> دفى الليل تهيم القمصان على وجوهها، بحثا عن المناكب والأزرار المتساقطة، (ص : ٦٣)

في قسيدة أخرى في الجموعة نفسها، يشكل الشاعر من شيء آخر من أشياء الحياة اليومية وسيلة للتمبير عن اغتراب الإنسان في المدن الحديثة. إن الحداء يسدو، بمسورة غير متوقعة، مصدراً لقسوة وحنان مجدولين معاء لصلابة موجعة وعون على عبور هذا العالم المشيد من عظام الأسماك. قصيدة والأحدية تعبير موارب عن القسوة المجيبة لحياة المدن التي تعد أنا الشاعر طارئة عليها. ورغم أننا لسنا حيال أي تغير غرائبي في المشهد، فإن القصيدة تتصى إلى البعد الفرائبي نفسه عبر اختيار الموضوع والماذة التي تتخلها المراجعة

القصيدة أرضية الطلاق للتعبير عن الفكرة المحورية التي تقيم في أساسها :

و توجعنا الأحذية، وكيما لا نصاب بالجون من الجلود والبلاستيك الذي يقل أقدامنا الجنون يقبل أقدامنا المشكل الذي المشكل المشكل المشكل ونثرثر حول أناقتها في المقاهي وبيرت الأصدقاء. توجعنا الأحدية ونمون، لأننا في هله المدن ونمون، لأننا في هله المدن المشاهدة عن عظام الرسماك المستطيع المجاة

دونما أحلية؛ (ص ص: ٦٤، ١٥٥) في (رعاة العزلة)(٥) يعود أمجد ناصر إلى تيمة مركزية

يورة لديه، أي تصوير مشهد الحدين إلى حياة الصحراء النابة.

قصيدة وقرفعاء وستير جلسة القرفصاء التي تبدو وسيلة لتوضيح التناقض التام بين البيعة المدينية، التي يكتب الشاعر انفلاقا منها، والبيغة المحواوية. إن وجدان الشاعر منقسم بين عالم المدينة وعالم البناوة المفتقد المستماد كذكرى حممة. لقد لوثت حضارة الكونكريت وجدان الشاعر فلم يصد قادرا على الجلوس القرفهماء ليحلم على ساقين منتصبئين في هيئة زاوية منفرجة:

> دليس لألهم غادروا القرى والمفارب الجنحة، افتقدوا الحنين إلى جلسة القرفصاء. قرفصاء: تصب لأجسام مخلم على ساقين في هيئة زارية مفرجة، (س.: ١٥٥٥)

إن القرفصاء ليست مجرد جلسة. إنها تعبير عن فهم خاص للعالم يمارسه البدوى القابم في أحلام الشاعر، منها:

التناسل الأحساديث وأتناهما تتم النزامسات والتراضيات ويبدأ الحب. السون متارف الكلام، والتبين عدو على الكلام، والتبين يدو على الأيدى التي تخض الهواء مساومات ونوادر مثلقة بشمع المساء المسهى. نزاعات على النسب الأول للقبيلة الجاورة، والجد الشائل للمسلمة للمحسان المجرف بشي بالشرفة يقي بقض الشائل للمسلم المحسان المجرف، شاي بالشرفة يقض

آهة مطعونة بشبرية الوله تشلم القهقهات من الحناياء

الاشتباك

وفجأة تهب رائحة المرآة، وتطقطق العظام، (ص: ١٥٥)

من هذه النقطة، يتحول النص لينشئ مقارنة بين نومن من جلسات القرفصاء، والشاعر لايقصد من ذلك اللعب، رغم أن في الشعر الكثير من اللعب، بل يريد، انطلاقا من إقامة هذه المقارنة ، التعبير عن رؤيتين متناقضتين وفهمين للمالم مختلفين:

> اقرفصاء: يمكنك أن تقمل ذلك على أبواب للسارع، وأقسام الشرطة في المبيد المنسب، في قاعات الترانزيت، وأمام رجال مكافحة الإرهاب يوجمك المقطوف من حقل شعير ولكن القرفصاء أنى شفت،

من هذا النص بالغ الطرافة ننتقل إلى نص درعاة العزلة، الذى يمثل سيرة ذاتية للبدوى الشارد في حـضارة الكولكريت. في ثنايا هذه السيرة يحقق أمجد ناصر تعبيرا حميما عن غربة أنا الشاعر وتناقضها بين ماض يعثل البراءة

قرفصاء اله (ص: ١٥١)

حميما عن غربة أنا الشاعر وتناقضها بين ماض يمثل البراءة الأولى وحاضر يستلب الأنا. وما يأسر في هذا التعبير هو

وحشيته وانقلاله من قبضة التهليب والاتلاف، ويبحثه عن المتعلف والشارد البعيد من حلاقات الألفاظ، وإصرار الشاعر على إيراد ما يمبر عن البراءة الأولى، إضافة إلى ذلك، فإن النص الشعرى يحفل بإنشاء تفاطعات وتوازيات وتضادات بين الألفاظ، كما يممل على خلق فضاءات مجازية حبلى بممان وأفاق تصورية وحشية وغربية، يمكن إسنادها وردها إلى البيئة الطفلية الأولى التى تشكل مرجمية هذا النص الشعرى.

يفتتح الشاعر النص بتساؤل استنكارى يحمل داخله جوابه، كما يؤسس أيضا التناقض بين قبل (البراءة الأولى) وبعد دائرحيل إلى المدنه:

ر يو سسمف شحولانه ويرسم بختج بدوی حدود الحکمة؟ من ميکتب في إنصاف عن ولد قلفته المطارب إلى قوة الكونكريت، حيث لا متسع لنمو الأحلام، حيث لا متسع لنمو الأحلام،

لم ينفعج النص على زمان آخر يحفن انتقال الشاعر من مضارب البداوة إلى إسمنت المدت. وفي وصف هذا الانتقال تكمن براعة أمجد ناصر وقدرته على إبداع لغة المفارقات تكمن براعة أمجد ناصر وقدرته على إبداع لغة المفارقات مرجعيات متتوعة بعشل يعيل إلى للمجم القرآمي وبعضها يحيل إلى القموس الشعرى المحليث وبعضها يشير إلى أشياء تتسمى إلى حياة البداوة.. إلغ. والأهم من ذلك، أن برافة المحيد الشعرية وعذريتها (أقصد جنتها وطاقتها الإيحاثية البرادة الأولى الذي يعادل الشاعر أن يوجه التباء قارئه وحوامه إليه. ثم يمضى الشاعر إلى تطعيم عالم الرادة الأولى الذي يعادل الشاعر إلى تطعيم عالم الرادة الأولى إلى تطعيم عالم الرادة الأولى إلى تطعيم عالم الرادة الأولى إلى الطرية المرادة الأولى إلى المارية المرادة الأولى إلى المدينة المرادة الأولى إلى إلى المرادة الأولى إلى المرادة المرادة الأولى إلى المرادة المرادة الأولى إلى المرادة المرادة الأولى إلى المرادة المرادة المرادة الأولى إلى المرادة المرادة المرادة المرادة المرادة المراد

همن سيعرف أن أمه بكت، لا لشيء إلا لأنه لم يرثد كنزته الصوف التي لم تنته من حياكتها بعد:

وأن والنه الضابط المتقاعد في سلاح المشاة قطب حاجبيه، وطرد إخوته الصغار بعد وصول أولى رسائله، لا لشيء إلا لأنه لم بيدأ الخطاب بــ « أبى العزيز والمذعب الإبهيز؟ ١٥ص: ٤١).

إن هذه الفقرة التي تنزل بنا من طياه التصوير الشعري الذي صادفتاء في السطور الأولى للقصيدة، تحقق نقلة نوعية يتطميم لمة الشاعر بما هو يومي، ويؤائرتها هذا التناقض بين لمة الشعر ولفة اليومي تقتح الأنواء على بعشها ويعض، في منذا التناقض، يتحقق الشعر ويتولد صحور آخر من محاور الذلالة في القصيدة؛ إذ تتقاطع تأملات الشاهر وتداعياته، التي تابسها الصور الشعرية رداء تحيايا صرفا، مع الحادلة الدعة.

هكذا، يولد اليرمى الشمر ويصبح المادى والمألوف جزءا من البنية الشعرية التى تمتلك، كما قلنا، مرجميات مختلفة تولد في تفاطها بنية هجينة ، مركزها لحظة التناقض الداهم بين البراءة الأولى وحضارة الإسحنت التى ترعى المزلة والوحنة القائلة التى يحث الشاعر عن مخرج منها، فلا يجد سوى أن يضرب كفا بكف حتى تسقط العزلة عن المشجب. إن المصوت، الذاى هو عنصر اللغة الأول، يؤسس تفيا للعزلة والوحدة أو لريما وربيلة معطنة للعهوما:

دسیکون کثیرا علینا،

مثلما على اللين من قبلنا، أن نضرب كـفا يكف فتسقط الوحدة من الشجب

إلى درج الخزانة؛ (ص: ٧٧)

في هذه الحساسية التعبيرية والقدرة على التأليف بين الاعتفات، والتقاط شاعرية الأشياء المألوفة أو التنقيب عن الأراضي البكر التي لم تفتتح بعد في ميدان التعبير، تكمن شاعرية أسجد ناصر. ومن هنا، ينبغي أن نشير إلى قصيدتين التعين تلتقطان الشاعرى في الأشياء المألوفة، وتراوحان بين التعبير الجازى فائق الجمال واللغة العادية التي تنضح بالحماسية الشعرية.

القصيدة الأولى قحمى ، وهى تستخدم المراوحة بين اللغة الاستعارية (التي هي سمة التعبير الشمرى الميزة) ، واللغة العادية (الطبيعية) التي تعبر عن موقف هو بذاته يولد الشعرى عبر استثارة الخيال أو العاطفة أو الإحساس الغامر بالحالة المبر عنها:

وانحناءة

حركة خفيفة من الكتفين، عنق ينفض فراشات سكرى،

صورة غائمة لأدوات الزينة،

عطر خفيف يتسرب من خلايا الخشب، (ص:٨١).

أو أنها تكتفى بنقل مشهد هو فى حقيقته تركيب لمشهدين النيز، ويقع الشعر ـ كما نلاحظ هنا ـ خارج المشهد؛ أى فيما يستيره المشهد فى الخيال وفيما يشكل فى فضاء التعبير؛

ارنین خلخال فی ساق مرتعشة کتفان من مرمر یسدان النافذة، (ص: ۸۱)

أما القصيدة الأخرى اصياح مزدوج، فتمرض مشهدين متناقضين في الظاهر ولكنهما متشابهان باطنا، ولربما تؤالف بينهما رضبة الرجل في المرأة أو الحدود القصية التي نفصل بين الحالتين. وفلاحظ، هنا أيضا، حركة دائبة بين وصف الأشاء المألوفة والتعبير الاستمارى؛

المساح المرأة غير صباح الرجل. فالمرأة التي تقطن نزلا للأقليات

استفاقت څت قوس الخدر. امرأة

قطعت أحلامها من حبل السرة، تلف رمحا لدنا في 8 كيمونو، وترفع غرة شرسة

في حركة من الرأس، (ص: ٩٣)

ثم يواصل الشاعر:

ولليدين كتاب من الحركات المفتوحة، وللفم تاريخ متوتر من المناية، (ص: ٩٣)

فى المقطع السابق تكمن شاعرية أمجد ناصر (لليدن كتاب من الحركات المفتوحة) التي تستطيع بقوة الغيال أن تولد علاقات غير متوقعة بين الأشياء: بين حركات الأبدئ، مثلاً، والكتاب، بين القوس والخدر، بين المنق والفراشان السكرى... إلخ. هنا، في هذه الضجوة التي تفصل الأشياء عن بعضها وبعض، يقيم الشاعر بنيانه الشعري.

. 4

قلت فيما سبق إن شاعرية أمجد ناصر تكمن في قوة الخيال الذي يستطيم توليد علاقات غير متوقعة بين الأشياء. ويبدو أن أمجد ناصر يحاول أن يقيم شعرية قصيدته على هله القدرة المولدة للصور التى تبدو متنافرة العناصر للوهلة الأولى، ولكن تأمل البؤرة النفسية للمناصر التي تصدر عنها الصور سيهدينا إلى سبب جمع هذه العناصر المتنافرة ظاهرا. في (وصول الغرباء)(٦) يجرى التعبير عن الإحساس بالاغتراب عن المكان ـ المنفى بإقامة عالم غير مألوف تختلط فيه صبي الماضي بصور مستمدة من الكتب والثقافة؛ حيث يعمل الشاعر على تغريب صور البيئة البدوية المستمدة من الذاكرة، نازعا إلى إضفاء المزيد من الظلال على هذه الصور التي تشكل بؤرة المشهد الشعرى وجوهر دلالته. ولتوضيح ذلك، نقول إن الشاعر يقوم على تهميش الموضوع الأساسي الذي ينسج حوله قصيدته أو إقصاء الصور المولدة للقصيدة وتذويها في سلسلة من الصور التي تبدو غريبة على الصور التي تصدر عن ضمير المتكلم. إن القصيدة مبنية على تغريب المشهد وإضفاء طابع أسطوري خارج عن المألوف. لنأخذ على سبيل المثال قصيدة دوصول الغرباء، وسنجد أنها قائمة برمتها على عملية تغريب المشهد وتخويل وصول الغرباء إلى مدينة غريبة إلى سلسلة من التذكرات المرفوعة إلى مقام أسطوري أو سلسلة من التذكرات المختلطة بلغة ساخرة تلعب على المشهد المألوف لتعطى دلالة عكسية. وهكذا، تلعب قوة الخيال بالذاكرة مولدة صورا جديدة دافعة مشهد الإحساس باللا ألفة إلى أطراف القصيدة:

«الغرباء الذين جاؤوا من الضفاف الأخرى تمركزوا في قلاع تشرف على طرق البريد. فكر في أغراب يترصدون السماة في الأزقة

ويجبرونهم على الاعتراف بالمصادر الغامضة للعناوين.

فكر في عارضي الأحوال ومديجي الرسائل وهم يغطون على دكك خشبيسة، وبين فمينة وأخرى

يطلقون صبياتهم إلى أسواق الجملة لاصطياد فلاحين

وبدو ضلوا الطرية

ضلوا العلريق إلى دوائر المدلل والإخسانة (ص: ١٢)

والملفت ثلاتها، أن المادة الشعرية المشكلة للقصيدة هي كتابة غير متجانسة، مجموعة من المشاهد التي تتراوح بين كونها ذكريات بعيدة مروية بلغة مجازية ساعرة أو كونها تأليفا بين مشهد خيالي مستل من الملكرة أو كتاب التاريخ. إن المادة المشهدية التي تشكل منها القصيدة ليست سوى عملية تغرب لبؤرتها، وتلعب عملية التأليف بين المشاهد غير المجانسة ستارا لإخفاء هذه البؤرة التي تتركز في السعرين الأولين من القصيدة (الفرباء الذين جاؤوا من الشغاف.

إن الملاقة التى تنسجها القصيدة بين الفرباء وطرق البريد هي المبرر الشموى الجموعة المشاهد المتناسلة من اللاكرى واللقافة أو المؤلفة من خيالات سوربالية. وكما قلت سابقاء فإن هملية الشغريب، التى هى فى الواقع جوهر العملية الشعرية بعامة، هى التى تؤسس شعرية هذه القصائد. لكن تقنية الشغرية، تقصى الحكمة القائمة فى التية العامة للقصيدة، وتكن محلها مشاهد تغير من بعيد إلى هذه المرسلة. إننا بإزاء عملية إضفاء وطعس لعذاب داخلى متصل بالغربة، ولكن عملية الضاب يعالج بإقسائه وإمعاده عن يؤرة العمل الشعرى، وإغراقه فى طوفان من الذكريات التفصيلة والألماب الشعرى،

إن قصيلة دوصول الغرباء، هي قصيلة مفتاحية بهذا المني؛ لأنها تلقى الضوء على بقية قصائد المحموعة،

وتكشف عن عملية التغريب المقصودة بسبب من الفكرة الوسواسية التسلطية لعلاقة الغريب يوطنه.

قصيفة (عارفو الأنفاق» مثلا، تتربع على بؤرة (وصول الغرباء»، حتى وإن كانت كتبت قبلها. فالفكرة الأساسية التى يجرى التمبير عنها مداورة هى نفسها علاقة الغرب بوطنه، وبالأحرى علاقه بذكرية»:

دأنت منا.

وأنا ضيف على مائنة الحيرة نقلب معا مساكب الذاكرة، (ص: ١٩)

ولا يفعل أمجد ناصر شيئا سوى أنه يقلب مساكب اللاكرة، في محاولة منه أن يخفي لهفته وحنينه إلى لوعة الأخت ونميمة الأصهار ووصايا الأسلاف (ص: ٢١). لكن المهم ، من ناحية شعرية، هو أن محاولة إخفاء الحنين المستمرة تتحول في القصيدة إلى تقنية متكررة، إلى موتيقة أساسية تغرب نية القصيدة وتدفعها إلى الأطراف، منتجة بذلك شعرية المشهد غير المتجانس الذي يشكل عنصرا من عناصر شعرية قصيدة التثر، إن هذه العملية المقدة، العي يلعب فيها الإحساس بضرورة إخفاء حقيقة المشاعر الذاتية دورا أساسيا في مخقيق شعرية قصيدة النثر، هي التي مجمل استقصاءنا شعر أمجد ناصر نوعا من إعادة ترتيب الأولويات في بناء قسيدته، والأولوبات هي تلك المتعلقة بذكريات المَاضي وكيفية إعادة بنائها في القصيفة. لننظر مثلا إلى قصيدة الماضي، وستجد أنها - بدءا من عنواتها - تستخدم الذكري وعناصرها وسوادها الأولية لإصادة ترتيب لحظة منسية؛ لحظة كثيفة يسير إليها الشعر ولايصلها، يحاول القيض عليها ويفشل، وعلاقة العنوان هنا يمتن القصيدة شليلة الوضوح:

دهو الذي يفر عن الحيطان متثبتا برغيف هاكل وباقلام هو الشجرة التي ترفع اسمين في قلب مطحرن يسهم. هو رائحة الصابون الذي جليه مسافرو الليالي.

هو فوح الثياب الداخلية للأرملة الشابة هو الماء السرى الذى بلل الساقين لدن الملامسة الأولى. هم الملط الماشض عن العاجة. هو هذه النافذة التي لا تغير مشهدها. هو هذه النافذة التي لا تغير مشهدها. هو الذى

> إليه ولا نصل: (ص ص ۳۰ ، ۳۱)

تمطيي

ويفسرالتمريف السابق للماضى فهم الشاعر لملاقة التاريخ الشخصى بوسيلة الاتصال الوحيدة بالماضى: الرسالة. إن الرسالة هى الوسيلة الوحيدة للاتصال بالماضى بالنسبة إلى الفسريب، هى خسيطه الواهى الذى يصل الآن وهنا بتلك المحظة الكثيفة المنقضية. وأغن أن الرسالة هى البؤرة المركزية في شعر أسجد ناصر، لكثرة ما يزدد ذكرها في شعره:

داماذا فحم رسائلك التي أرهقت السعاة غير شكرى الشجر القائط في الهزيع ماذا تحمل المظاريف المطنة بالبسملة غير صور تصف أحوال كوكب مثلاب صبيحة زواج الأخت، (ص: ٢٩)

إننا ندور، في معظم قصائد هذا الديوان، حول البؤرة نفسها، حول الحنين روسائله: الذكرى والرسالة راعادة بناء الماضى حسب مقتضيات الحاضر بحجة القبض على الماضى في لحظة كثافة. وإذا كان القصد من ذلك إحداث تواصل مع أرض نائية، فإن لحبة تغرب المشهد، أو رفعه إلى مقام أسطورى أو بنائه على هيئة سوريائية، يقصد منها إحداث تطمين من نوع ما أو نسيان يكون الشعر وسيلته. ولو عدنا

إلى قصيدة اعازفر الأثفاق، الوجدنا أن الاعتراف بفشل لمبة التغريب يتسرب إلى خاتمة القصيدة: ودع الحنين لسدنة السحب

قدع الخنين تسدله السحب فلا خراج لجباة الشعير. أرضنا

بىيدتە (ص: ۲۱)

لو تأملنا السطور الشعرية السابقة، لوجدنا أنها لا تتضمن اعترافا فقط بل تضجيرا لعلاقة القصد (أو النية) بتقنية التغريب التي تقوم عليها القصائد جميما. بهذا المعنى، فإن قصيدة أمجد ناصر تراوح بين الإفشاء والإخفاء. إنها تعمد أحيانا إلى إقصاء الذكرى إلى أطرافها (قصيدة . أوسل المسابقة) أو تجمل هذه الذكرى شتل بؤرتها (قصيدة الغرباءه) ، أو تزاوج بين عملية الإقصاء والصيفة المباشرة للتصريح والإفشاء (قصيدة «عازفو الأنفاق»)، ولكن هذه للراضعة فها.

إن صورة مثل صورة وملوك أقاليم الخردل/ يتحبون من الشجر في ثيباب النورة (ص: ٢٠) لا يمكن تفسيرها إلا الشجرة في ثيباب النورة (ص: ٢٠) لا يمكن تفسيرها إلا على خلفية طلحة الملاقة بين الأنا الشعرية والمكان الغرب الذي آلت إليه، ولا يمكن تفسير هذه الصورة الشعرية أيضا دون أن نعرف أن علاقة الأنا الشعرية بالذكرى هي علاقة بمنة من النسيان والتذكر الأسيان، أو من التذكر والاعتراف بأن أرضها أصبحت بعيدة (ص: ٢١)، أو أن والذكريات مهجرة في المضاجعة (ص: ٢٢)، أو أن والذكريات

لننظر إلى هذا المقطع من قصيدة البناوب أخرى؛ الذى يفسر الصورة المركزية في هذه القصائد، صورة الماضى الذى لايمود أو الذاكرة التي تفشل في القبض على الأرض الغائبة:

> الیل المسافرین سترة من لیلك على كتفی سیدة ظلت عشرین عاما شحرك لهفة صامتة لرجل بركبة جریحة هم یصل، (ص: ۲۹)

إن عدم الوصول، عدم التحقق والارتواء، هي الرسالة الشعرية التي تخملها هذه القصائد، وهي البؤوة التي ينسج أمجد ناصر شعره حولها. وإذا كان في مجموعته الشعرية السابقة (رعاة العزلة) ينسج قصائده من العزلة بوصفها تتيجة

لصفع الرصول، فإن قصائد (وصول الغرباء) هى وصف لوصول الغرباء لا إلى الأرض البحيدة، إلى الوطن، بل إلى أرض غربية أخرى، وتلك هى للفارقة التى ينى عليها أمجد ناصر شره الأخير.

الموابش

- (١) الطرد كمال أبو ديب في الشعوية، موسسة الأيماث العربية، بيروت، ١٩٨٧ ، ص: ١٢٣.
- (٢) عبد القاهر الجرجابي، أسوار البلاغة، مختيق، محمد رشيد رضا، دار المعرفة، ١٩٧٨، ص: ١٢٧٠.
- (٣) أميد ناسر، منهج لمقهى أخر، دار ابن رهد، بيروت، ١٩٧٩.
 (٤) أميد ناسر، منذ جلماد كان يصعد الجبل، الاغاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينين، بيروت، ١٩٨١.
 - (ع) أميد تاسر، وهاة العزلة، دار منارات، عمان، ١٩٨٦.
 - (٦) أميد نامر، وصول الفواء، رياض اليس للكتب والنقر، لننذ، 14٩٠.



السبعى إلى الاتحاد * في كتاب دالعاشق والمعشوق،**

لخيرى عبدالجواد

إدوار الخراط



إن العالم النصى الذى أقامه، يدأب، خيرى عبدالجواد، مستلهما من التراث النحبى وموازياً له، ومتقرداً لا نظير له، قد أصبح اليوم حقيقة راسخة القدم في ساحتنا الإبداعية، بعد كتابه الرابع (العاشق والمعشوق).

وواضح أن عيرى عبدالجواد لا يستلهم التراث الشقاهى، فهذا قد زال أوانه أو كاد، بل أخشى أن ما سجل منه يتمرض للهنياع أو الإهمال، بعد أن كان قد عنى به صرح أظنه الآن يشهارى أو يتداعى للتهاوى، وهو مركز الفنون الشعبية أو مركز التراث الشعبى ـ لا أهرى اسمه على وجه التدقيق ـ وتلك أيضا علامة على مدى تواريه عن دائرة الاهتمام.

ولكن حيرى حبدالجواد يستلهم تلك النصوص التي نصلنا مطبوعة في كتب (ألف ليلة وليلة، والسير الهلالية، وسير الأميرة ذات الهمة، وسيف بن ذي يزن، ثم في تلك الكتيبات الصغيرة التي اندارت أو أوشكت، بورقها الهش الرخيص المعفر أحيانا والطبوع على المطابع اليدوية الصغيرة،

** دار شرقیات، القاهرة، ۱۹۹۶.

ورسومها الساذجة الفطرية المنبع، تروى قصص معاذ بن جل أو غزرة السيسان أو منام الملكة شيحة أو إيليس اللمين وفيرها وغيرها مما أشاركه هواية أو غواية جمعها واستقادها من الملاور، وعلى الأخص أو على الأقل متمة الطواف بأطراف عالمها، ومن تللثره والمخلوطات، ما يصفه في مستهل هما الكتاب الجمعيل الأخذاذ (الماشق والممشوق)، إذ يبل هأ الكتاب بحكاية البحث عن كتاب... كأنما هو سعى إلى لمكتاب بحكاية البحث عن كتاب... كأنما هو سعى إلى لقساء أو ببحثاً سفهى كلها متناخلة على طول المسسمى سكادما تحدث في الفعل أو في الرؤيا، فسهما أيضا متناخلان، لأنه يظل بحنًا متصلا وسؤالا بلا انقطاع.

8 طريق الرواح بلا غدو هي طريقك.. تلك طريق المجبين، وفيها جهادهم، ومنها نجاتهم من حرقة المشق وألم الصبابة... (ص١٦٥).

دهل مر حبيبي من هنا؟ هل وطنت قدماه تلك الحصياء؟ هل عفر قدمه بهذا الأديم؟

 ۵... وهل يكتمل عشقى فأقول له يا أنا اه (ص ۲۲).

إن المصروق هنا ليس خارجيا - أو ليس خارجيا فقط، على الأقل - ليس موضوعا، ولا أداة ولا شيصًا واقمًا في الخارج ساكنا وثابتا وستايكيًا. بل المصروق - كأنه هو أيضا عاشق من جانبه - كيان أو قوة، أو رؤيا أو رجعود كلها سواء، متناخلة - له حياة خاصة، بل أكبر، له جاذبية التبادل بين الممشوق، والماشق، إنه هو أيضًا - أو هي - «المشوق» يبحث، ويشوق، ويترصد ويقفو خطو الماشق، بل أكثر أيضا، إنه يعلاحقه ويسمى إليه أكثر من سمى الماشق، إنه لا ينتظر بل يعلق، من يتلهف، صوته لا يتركه أبنا في مأزق إلا وبادر إلى هدايت، بل إلى خمدت، وكلما انقطاعت السبل بالمائل الموقف، ويفتح له الشعرة الواحدة الوحيدة إلى طريق اللقاء.

فما تحصائص هذا المشوق؟

يمكن أن تجد له حسائص عدة _ هل هي أوصاف أم جواهر الذات ؟ _ منها أنه على رغم أشهته الريسب من ذلك، فهو أوليّ، وهو لا مرتيّ، يتخابل بالرقيا، ويفصع عن أن حروف اسمه لكنه لا يسلم نفسة قطاء يستحيل الإنساك به كأنما يستحيل إدراكه، وهو إلى جانب أزايته دهريّ، يظهر رتجيلي ويختفي ولكنه لا ينقضي أبنا ولا يغني، وهر سحرى أيضا، تحرطه رقية الرقم سبعة، وهو على حياته الخامرة _ كأنما يقع وراء الحياة والموت، لا نهائي يتعدى الفناء، حبه ـ بل مجرد مرآه _ له سطوة تكاد تكون قاتاة، ضوه ينشي البصر:

ة امرأة لا أحد غيره يواها» (ص 12).

وظهر مع بداية الخاتي، وكما يظهر فجأة يختفى
 فجأة كأن لم يوجد من قبل، (ص ١٤).

ولا نهائية الزمن وتخدى الفناء، (ص ١٧).

انظر وصف أو ترنيمة الأميرة التي يستهل بهما الكتاب (ص١٨) تجد أنشودة صوفية في حب هذا المشوق الذي يقارب المطلق، بل هو مطلق، كامل الوجود.

ومن البداية، سوف أغامر بأن أطرح تصوراً أراه لب التأويل في هذا الممل، وهو في الوقت نفسه شعار الكتاب

وأصل إلهامه: ولا يكتسمل العسيق إلا إذا قبال العباشق للمعشوق: يا أناء للسرى السقطي، إن الاتحاد بين أطراف والمعشوق، هناء ليس اتحادا بين طرفين بل اتحاد بين أطراف شتى وصدة تكون واحداء كأنما يلاكرنا ذلك بالأرابسك الخرطى القديم في الحرفة _ التي هي خاية في الفن - بين تلك القطع الخشبية ذات الجوانب الاستفقة الأشكال إذ تتناخل مماء فيحكم تلاخلها حتى لا تكاد ترى _ ولا يكاد يوجد _ ذلك الشق الرفيع الذي يقصل بينها، ويدمجها معا.

فما هذه الأطراف العدة بين عاشق ومعشوق؟

فى تصورى أنها على التوالى، العاشق السارد الكاتب ثم الطولوط المكتسوب ثم الأمسيرة التى تعسم ذلك المحطوط المكتوب، ثم هو تلك القوة الكونية اللانهائية التى تجسدها أو تتجسد فى العاشق والمكتوب والمرأة الأميرة مناً.

ذلك هو المسمى الذي يفضي إلى نشوة حلاجية وحلولية.

إن للمعشوق هنا ثلاث طبقات للمعنى ... على الأقل .. السارد إلم إلى العاشق، والمسرود الطعلوط، والمرأة التي هي تفرد مطلق وكمال لم يشبه ولا يمكن أن يشوبه نقصان.

ده ع حکایاتك تقودك هناك.. بهلما وحده تهزم عدمك، (ص ۷۹)

إن يهمة _ أو موضوعة _ الحرف، والخطوط، والكتابة، فضلا عن أنها لب المحكى، أو حبكة السرد، أو مثار التشويق في مسيرة البحث عن الخطوط _ البحث عن صاحبة الخطوط _ هي يهمة محورة بأكثر من معنى، كأنما الماشق يضع دالكتابة _ الحكاية، موضع الإيمان، وهو ليس إيمان المجاز بل إيمان القابض على الجمر:

ولا عاصم لى الآن سوى التذكر، علنى أللم تتاراتى. أقبض على حكاياتى قبضى على جمر متقد وحكاياتى فصلتها الأميرة فى الخطوط، لكن أحدًا غيرى وغيرها لا يعلم عنها شيئاً، (ص. ١٥٠).

وصوف غيد في النهاية أن اسم الأميرة التي لا يكاد يناط ياسمها، أو باسميها «المان والخفي» ، يبدأ بحرف الميم الذي ترقص الأفلاك حوله، ويتخايل للماشق عن كثب من فهاية بحشه ـ الذي لن ينتهي أبدًا ويضع له هذا الحرف لا في رقصة كونية فحسب، بل هو أيضا في ذروة تلك الجوهرة المشمة من عقيق غير أرضي، صخرة الأحلام.

(حرف الميم مرسوما أمامي، مالكا الأفقى، لا شئ غيره، حرفا واحدا متوحداً بنفسه، مكتفيا بذاته، دائرته تشبه رحما عميقا هاتلاء حيًا ونابغناً ٥ (ص ٧٧).

هل الميم هي ميم للصدر، في الهيئة، في المبتدأ وفي المتهى، أم هي ميم الخوهر في اللرأة، مبتدأ، والرحم منتهي، أم لعلها ميم مصر كما ذهبت إلى ذلك اعتدال عثمان؛ إذ أولت عملية البحث هنا بأنه بعث لذاكرة جماعية نافها التمرق، أم هي في التهاية ميم «الطلق، في ذلك كله.

لاشك أن للحروف في التراث العربي _ الصوفي منه على التراث العربي مكانة كبيرة. ألم يقل لنا الشيخ الإمام ابن عربي وإن الحسروف أثمسة الألفاظ.. دارت يهسا الأفالاك في ملكونه...».

وعند ابن حربي أن حرف الميم ينتمي إلى الفلك الذي وجدات عنه الأرض. فيهل هي أمن ورسيس راسخ ؟ وعنده أيضا أن الميم هي الحرف الواحد الوحيد من المارتية الثانية ا أى «المرتبة للإنسان، وهو أكمل المكلفين وجودًا وأصمه وأنمه خلقا وأقومه على وهو يقطر رؤيته لحرف الميم على النحو التألى،

دالميم كالنون إن حققت سرهما في غاية الكون عينًا والبدايات فالنون للحق والميم الكويمة في بدء لبدء وغايات لغايات

فبرزخ النون روح في معارفه وبرزخ الميم رب في البريات،

وهو «يتميز في الخاصة والخلاصة وصفاء الخلاصة». لكنه عند ابن عربي «سلطانه الإنسان»، لكنه مع ذلك كامل. مقدس مفرد مؤنس (الفتوحات المكية، السفر الأول، طبعة الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٧ من ٣٣٧).

أما عند الخلول بن أحمد الفراهيدى، فإن الميم معناه الخمر، وهو يستشهد بالفند الزنانى و وأمزج الميم بماء المعلم، فانظر نشوة الخمر التي تشاوف الخمر الصوفية، وهي مقدمة ومفردة ومؤنسة وكاملة.

إن الحكاية _ وهى مخطوط ومطبوع سواءً _ أى الحرف أو الكتابة، أساسية فى هذا المسمى كله، فلا نسى أن الحكاية هى خلاص الماشق، بذلك هتف به صوت المحشوق، وبذلك كمانت غجاته من يد العضريت الهمائل الذى يحرس جمل الحكايات، الحكاية المتفردة التى لا يعرفها غير العاشق، فهى غير متكررة، ولكنها أيضا غير منتهية.

ولكن عقيدة الخلاص بالكتابة _ أو بالدكاية _ وحدها عقيدة واهية مالم تكن الكتابة _ أو الدكاية .. هي نفسها مسعى إلى الميم، أياكان هذا الميم، فليكن هو ميم المعيش في الواقع، أو ميم المرأة الكلية الجمال، أو ميم المطلق المتجاوز ممتى الفناء، أو فليكن الحرف الأول من اسم غير قابل للإدراك، اسم مستحيل يجمع هذه الأقطاب كلها ويوحدها وحدة قطع العاشق والمشوق التي تكون في حد ذاتها لا نهائية التشكيل.

إحدى التيمات الأساسية في هذا التشمكيل الجميل وهو مـ كمما لا أحتاج أن أقول، وأظل أقول بلا نهاية -

تشكيل لا انفصال له عن رؤياه (هانحن في مملكة الاتحاد ــ التداغم غير المصمت غير الأحادى غير القالبي) هي اليمة المعرفة، أو على الأدق السمى إلى المعرفة.

والمعرفة هنا لها جانبان: فهي معرفة قاتلة؛ إذ إن من يقرأ هذا الخطوط يموت:

الاصفحاله صنعت من سم قاتل يتسلل إلى المم بمجود النظر إلى الكلام المكتوب بماء الزعفران مخلوطا بالسمّ.. لا يعرف ترياقه إلا صائعه، ما لطلع عليه أحد وصلح للحياة مرة أشرى! (صره)).

التوقيع (على الخطوط) كتب على شكل طرة: والمقتول بحبكم، (ص ١٧).

أما المعرفة القاتلة، فهى تهمة أساسية فى ترات الإنسانية، لا تنسى أن آدم حكم عليه بالنفى من الجنة حينما أكل من ثمرة شجرة المعرفة، وفقا للتوراة، وأن أوديب ققد بعمره ونفى من الأرض جزاءً وفاقا لمرفته بإنمه الخوف، فلا خلاص من إلم المعرفة إلا بالفداء، أو بالكفارة، تلك تهمة راسخة رسوخ الزمن. ومع ذلك، فإن السعى إلى المعرفة ... أيا كان الشمن ... سعى لا يفارق الإنسان، بل كأنه مقوم للجوهر الإنساني ذاته، لا يملك إنسان إلا أن يندفع فى مسيله من غير حسبان المادة :

ولكن المعرفة لها جانب آخر، هو الجانب اللذي، المسيق، المطلق.

«فكأنى جئت هنا من قبل. أعرف ما سوف أضعله الخطوة القادمة وكيف أخطوها والام تفضى بيء (ص ٣٥).

فى هذا الكتاب _ وهذا الخطوط _ على السواء معى إلى المطوفة ، وسؤل متصل هن عقق المعرفة ، في الوقت نفسه المدى تصاغ في المدونة كأنما هى مصوغة من قبل ، كأنما هى كامنة في دخيلة العاشق بكشفها ولا يخلقها، ولا يوجدها من عمل باطن فيه، كأنما المعرفة _ المستقر حيا كامنة في دخيلة الإنسان.

التيمة الثالثة المورية التى يدور حولها الكتاب... الخطوط هى فيمنا هو واضح تيمة والاسم المفقودة ، الاسم الذى هو يديل الجسم، أو قريته، الاسم الممرق أشلاء والذى يتطلق الماشق ليجمع شتاته ويرأب صدوعه ويعرده خلقا سويا.

أليس البحث عن عِسميع الاسم هو نفسه البحث عن المرقة؟

ألا يحفز هذا البحث المزدوج عشق لا نهائي؟

تهمة الاسم للفقود، أو الجسم المدرق أشلاء، لا يعيده إلى كملة إلا العب، أو قبلة الحب: دوقد اخترتك لى، لتلم أشلاكي ونبيد لى المسيء، فأتا مرحود بك، دوأت لى مثلما أنا لك. ، ياسمى سوف أهبك نفسي، (ص ٢٠) هي نفسها تيمة إزيس وأوزيرس المربقة، وزيمة الأميرة النالمة الثي لاتبنها من سابتها إلا تبلة المائق.

الخصائص الأسلوبية في كتباب (المائق والممشوق) تستحق الالتفات إليها، وهل ثم قاصل بين تلك الخصائص وقرائها الرؤيرية؟

أول ما يلفت النظر هنا نضج في اللفة وتمكن منها ومقدرة عليها - لعلها لم تكن موفورة في الكتب السابقة -وهي في تصورى تتيجة ومواكبة في الوقت نفسه لنضج في العالم النضى لهذا الكائب، وتمكن من رؤاه.

والأمر الثاني هو تفرد هذه الخصائص أو فرادتها، مهما بنا للوهلة الأولى المتحجلة من تشابه أو تراسل بين طهقة لف المجملة، وتركيب المجاوة، مع طرائل كتاب مصروض مثل يحيى الطاهر عبد الله أو جمال المنطقائي، إلا أن المسألة هنا ليست مجرد اللبه الظاهري، بل ما غمله اللغة ودولها من شحة أو ما تفتحه من آفائي، فليس الأمر هنا بعثا لراية تاريخية أو إيحاء بشفرات أسطوري، تم الأمر هند خيري عبدالجواد عالم محرى دوليس أسطوري، تم للأمر هند خيري عبدالجواد من الخرافة الشعبية دوراً أساسيا، إن شطحات المستلهمة من مسحية الخرافة الشعبية، ومن ثم فلا مسعل هندي مستلهمة من سحية الخرافة الشعبية، ومن ثم فلا مسعل عندى المنافح هذا الكتاب بكتاب أخريان لهم إسهامهم المعبر ومكانتهم بل ويانتهم التي لامك غيها، عثل هذه المقارنة غير شعرة دلالها.

يعتمد الكاتب هنا اعتمادا أساسيا على الصور الشعبية أولاء ثم على الحكايات الشعبية ثانيا.

أما العمور الشميية، فمنها الإشارات ... خطفاً أو إيماء ... إلى حيوان المينود (ص ٢١) ما أثار عندى سؤالا لا أعرف إجابته على وجه التحقيق، فهل هذا الحيوان الذى جاء في المأثور العربي له علاقة بالمينادات Macnads الإغريقية، وهن نساء الشمل والنشوات الباخوسية اللاتي كانت عربمنتهن الجامحة تنتهى بتحزيق الأشلاء واجتزاز الرءوس واجتشات الخاصرة "

ومن تلك العسور المأثورة الشحيسان الطائر (ص ٣٠) والهاتف الذى يجئ صوته ولا ترى صورته (ص ٣١) ومدينة الأيواب الذهبية المرصودة (ص ١٤)، وغيرها كشير من إشارات إلى تلك والأيقونات، الثابتة الساكنة في الوجدان.

أما الحكايات الشعبية، فهي التي يريها _ أو يعبيد اروايتها ــ دينامياً هذه المرة، بكل حركيتها، مثل حكاية السبع بنات والفتيان السبعة، وحكاية ملك البحر واستوضائه بالعلمام، وحكاية الجني الذي يسأل سؤالا _ كمأنه سؤال أوديب _ تتوقف عليه الحياة والموت (ص ٤٨)، وقصة يوسف وزليخا في صياغتها الشعبية (ص ١٥) وحكاية الشيخ الذي يستحيل طائرا عملاقا (ص ٤٣ و ص ٥٧) وحكاية العاشق وعاشقته العذريين اللذين يتحولان إلى شجر (ص ٧٤) وحكاية الطائر الذهبي (ص ٧٤). يل الحال أن خيري عبدالجواد يغرف من رصيد هذه الحكايات غرفاء أو يعب منها عباء بلا تورع وبنهم ظامئ ومستمتع إلى آخر حدود الاستمتاع، وهو في بعض منها يحيلها إلى مواطنها الأصلية، كما يقول. في (ألف ليلة وليلة) وفي (سيرة سيف بن ذِي يزن) [س ٨٢ و١٨٣]. وفي بعضها الآخر لا يدلنا صراحة على مصادرها، وفي بعض ثالث يولد منها تخريجات خاصة به ويعيد منها تشكيلات أو كولاچات مصنوعة بقوة الخيال. ذلك كله مما يقتضى دراسة نصية أتمنى لو أفرغ لها باحث أو ياحثون جهداً هي جديرة به.

ومن ذلك أيضا غوايته بالعمارة الخرافية، كما جاء في وصف مدينة الدبابين (ص ٦٩)، أو غوايثه بالجفرافيا

الخرافية كما جاء في وصفه للمدينة التي تقع وراء بعر الظلمة وجبال قاف (ص ٢٦) وفي وصف رحلات المائق الله المؤلف يدكرنا بسندباد معاصر واقمى ومغمور في لجج الغيال معا. لكن، مع هذا الانسباق وراء الصور والحكايات الخرافية، إلا أنه معنى بالدقة في تفصيلات ما يبتعثه لها دقّة تكابر أنه تكون محفوظية أو بلزاكية، من ذلك مثلا وصفه للشيخ الجايل الذي ما يقتاً يتردد ظهوره في تجليات مختلفة:

ولاشيء يدل على بقائه حيا سوى صعود صبور وهبوطه، واهتزاز شعر لحيته ورأسه كلما أخذ نفسا ورده.. عيناه رماديتان واسعتان حولهما بياض غامق مشرب بصفرة، بينما الشعيرات الدقيقة المحمرة بلت كشرنقةه (ص ٣١).

أو في وصف قوينة المعشوقة التي اسمها مرَّة الأرض ومرَّةٍ عنقاء:

دالوجه المدور، الانتوم بطابع حسنه أسقل الذقر، البسياض الذي يشف عسما خلف... المينين الواسعتين بسوادهما الرائق، شعرها فاحم السواد المتطرح خلف ظهرها واقدر الطول والدساسة، نصومتمه تكاد ترى، الجسسد القسارع بسحكم البناء...إلخ، (ص ۲۱).

وعلى سييل الاستطراد، فإن الشيخ الجليل أو الحكيم وهو
ما يذكرنا بالنصط الرئيس عند يوخ والقرينة التي تتجلى فيها
الممشوقة وهي تذكرنا بـ والكاه .. أو القرين .. في المشقد
المصرى القسليم والحديث على السبواء، هما شغرتان
أسطوريتان، وليستا مجرد صور خرافية، فالفرق أو أحد
الفروق، بين الأسطورة والخرافة هو أن الأسطورة رمر له بور
اجتماعي حينا ونفسي في الوقت نفسه أو طقسي وديني
الما الخرافة فهي التمثيل الشعبي للخيال أو التوهمات
التي ليس لها .. بالضرورة .. ممادل دلالي على المستوي

من الخصائص الأسلوبية أيضا عند خيرى عبدالجواد، استخدامه الموفق، في الغالبية الغالبة من الحالات، التعابير الشعبية، انظر مثلا اتطلق مدفعك وتهدم القلعة، وهو تعبير مأثور وجميل عن فعل الجنس، وانظر استخدامه العبارات الشميية استخداما متواترا في وأفضها سيرة) : واللمة على إفطاره ، ومناهدة مع الزبائن، وأتقلى على الجسمسره ، المحايلة ويحايل، بمعنى الاسترضاء، (كادت روحى تطلع)، ولا أعرف له طريق جرة، (عملت نفسي أتفرج) ، (نزل على سبهم الله؛ ، وأقع في عبرضه وفي طوله؛ ، والشيخ يدعوني للصحياته ، «نقد صبري وزهقت» ، «يبخ ألوان الطيف السبعة : ٤ كسوف بنت بنوت : ١ ١ شفت حيل) : وذؤابات لحيته محدوفة على صدوه. أما الاستخدام الرحيد الذي أحسست أنه نشار وأنه يصدمني فهو عبارة وأخذت أبحلق في الكلمات الحضورة أمامي على البطن الذي بدا تكنء واضحا.. كانت السطور تتبدل الآن على صفحة الجسد الأبيض...؛ (ص ٩٤ و ٩٥) فهذه الكلمة الشاز تأتى في ذروة الكتاب وقمة تألقه، حيث تتبدى وحدة الخطوط والمشوق في فقرة شعريتها عالية ومحكمة وجميلة حقا: وآن للعاشق المجد الأوب إلى معشوقه ليكتمل ١٠٠ ... وقد أخذ على الكاتب استخدامه الجملة الفعلية ثم العطف عليها بجملة اسمية، والحال أن واو العطف هنا ليست إلا واوا زائدة، وأن الجملة الاسمية، بعد الجملة الفعلية، إنما تبدأ من جديد، بحقها الخاص، وهي ليست معطوفة على ما سبقها، وإنما هي عرف الحكائين، شعبيين وغير شعيين، في استخدام هذا الحرف عند مفتتح كلام جيد.

ولملنى، على خلاف الكتب السابقة، لم أجد الا خطأ واحداً أو النين فى اللغة هو استخدامه كلمة تعس بدلا من نماس، إلا إذا اعتبرنا أنه بأحد بنتيهة عامية أو شعبية للكلمة بدلا من أن يأخذ بالأصل الفعييح، وعنما قال وألكر بوجود الخطوط، فلعله هنا خطأ مطبعى، وفيما عدا ذلك، فإن للبدارة عنده قوة أسر بل متانة شكيمة، مع أنه يستخدم اللغة المكية فى كتب التراث الشعبي استخداماً حراء أو يستخدم اللغة - كما قلت مرة بومية مخيفة.

ولذلك؛ عنيت بإبراز هذه السمات اللغوية، لأن الكتاب يحث في اللغة والكاتب معنى بلاشك باللغة، ولذلك فإن يعش لفات الجمل تسترعى الانتباه مثل استخدامه صيغة

التجهيل في مقام التعريف، وهي صيغة كان يشغف بها بعض الكتاب القدامي، مثال ذلك أن يقول: ارغم إرجماع بأن أحدا لم يره رؤية عين (ص ١٤) فلا يسرخ أن يوجد أكثر من وإجماع»، أي أن الإجماع ليس من قبيل النكرة بل من ضروراته التجريف؛ وهو ما يتردد عنده في أكثر من موضع.

على أن أهم سسسات أو خمصاتهن الأسلوب في هذا الكتاب هو منهج السحكاية التي تتولد عنها حكاية و تتولد عن هذا هذا حكاية تالثة وهكذا إلى ما يخيل إلينا فيما فيم نهاية. وهو منهج ذالف ليلة وليلة) كما هو مشهور؛ وهو أيضا منهج التنوير والعمشيق في للنمسات والأرابيسك والمصارة المربية، ومنهج المصورة المرونية للتكروة على ورك المردى أو جدران المايد، صورة وراء صورة إلى ما يشبه الملائهاية، مع يحرير طفيف مرة؛ أو بالتطابق التام مرة، فهذا مقلويا مقارية للانتهائي مضموراً.

ذلك المتهج هو نفسه منهج المتداعة التى جاء ذكرها في وصف الخطوط المعترق موضيع البحث وظاية الشوق والشقوي وصفي المناحة التحكيات إلا يطرح الماشق عرب الماشق عرب من من طريق إلى باب، من مغارة إلى مغارة من مغارة الى مغارة من مغارة الى مغارة من مغارة الى مغارة من مغارة الى مغارة من مناحات وجرات عنشابكة ومتلاحقة، متواشية ومتمائية، وكانت وظاهر المناحق في المناحق وظاهره من كتب المجالب والرحلات، كأنه والسرائيب والرحمية التي مغيرها الفراعة لتعالى من يبحث عن الكنزو مؤسى (ص كان) ، أم أن الحال هو أن السير في مله المعارات، وهور (ص هذه المتمات، وهود في المنافة عنه المتافة من وخوض هذه المقدرات، وهود في المنافة عن الكنز، وليس كنه إلا في وحوض هذه المتمات، وهود كنه المتافقات، وحورث هذه المتمات، وهود كنه الكنز، وليس كنه إلا في وحوض هذه المتمات، وهود كنه الكنز، وليس كنه إلا في وعرض هذه المتمات، وهود كنه الكنز، وليس كنه إلا في وعرض هذه المتمات، وهود كنه الكنز، وليس كنه إلا في وعرض هذه المتمات، وهود كنه الكنز، وليس كنه إلا في وعملية البحث والنشان؟

أظن ذلك هو جموهر الصشق؛ ليس جموهر الممشق هو الوصول بل الشوق، وليس جوهر الكتابة .. أو المخطوط ... هو طى الصفحة الأخيرة، بل هو السؤال بلا انتهاء.

ولمل الخصيصة الأخيرة في لغة خيرى عبدالجواد ... وفي رؤيته .. هو تجاور اللغات أو تعاقبها، نما يعنى بالضرورة تجاور الرؤى أو تعاقبها، أو على الأصح تفاعلها.

فالاستخدامات الشعبية أو العامية المعاصرة _ كما رأينا أمثلة منها _ مجاورها أو تتفاعل معها استخدامات المأثور المحكى الشعبي كمما نراها في كتب الحكايات والسير، وأمثلتها في الكتاب لا تكاد يكون لها حصر، ولنأخذ منها مثالا، عفو الاختيار أو دون تعمد للاختيار فنجد:

وأيت عفريدًا واقضا أسامي.. طويلا كعسارى مركب، عيناه تقدحان شروا، مد يده فأمسكني من وسطى فأخذت أرفس الهبواء بقدمي وقد أمسابني الدهول عا أنا فيسه، غلو أنه جلد بي الأرض لاختلط بعضي وانهد أسامي وفرعي، ثم إنه قريني من وجهه فكدت أفارق، من خلقته، وابتدري بمموت كالرعد إذا قصف: ما الذي أني بك إلى هنا أيها الإنسى، ققد سعيت إلى حفك يقدميلن، اختر ميتنال بنفسك فهلا لابد منه.. إلخه (ص ٨١).

وثلاحظ على الفور قوالب المحكى المأتورة لا يكاد يلحقها إلا أهون تفهير. ولكن ما ينقل المحكى هنا ـ أى ما ينقل الكتابة .. هو تماقب الفصيح المماصر بعد المامي المماصر، وبعد المأثور الشميى، ولمحفر أبضا دون عمد إلى الاختيار فقرة تصف تلك القرينة للممشرقة:

احديثها معي، توقى للقرب منها والتمسح بها، رنوى إليها كلما غدت أو راحت، تأمل جسدها الفياض للترع بالأسراو، إدمائي النظر في بحر أنوثتها الطاخية المشمة، مرتفعاتها وهضابها ومفوحها، أموارها محكمة الشبيد، الخذابي في محيطها رودواني في فلكها غير المرتي، في محيطها ترياق من ألم الهمباية ومحنة الرجد للشبوب، صوتها وشيش بحر يسكن ودعة، سكرتها وحشة لبل أبدى لا يحتمل. إلخ،

فهله كلها مفردات ومجازات حديثة وحدائية، شعريتها معاصرة وطليمية، وليس الأمر أمر مفردة هنا أو هناك، بل هي رؤى تتمازج وتتوحد وتتخارق وتتداغم، في سعى متصل للتعنيق والتوحيد.

وما دمنا قد عرفنا شيئا من وصف هذه القربنة _ أو هذا التجلي الأرضى للأميرة المصدوقة غير القابلة للراية ـ فقد عرف أن من أسمائها قالأرض، أى الظهور الأرضى لما هو غير أرضى، لكن من أسمائها قالمان المصافها أيضا «عنقاء» والعنقاء هي إحدى المستحيلات، وهي أيضا الطائر الخرافي الذي يتجدد من رماد حرية، ويبعث من جديد في ضرام الحرين.

ولمل من طرائق اتخذه وتضارق الأسلوب والمضمون، أو التشكيل والتأويل، ما شحده في طريقة ونهج بناء الرواية: ونستنل على هذه الطريقة من عناوين الفصول. الفصل الأول: وحكاية الأميرة وكيف يتم عشقها على الوصف وما جرى بعد ذلك من غرب الكلام وأمور المشق والفرام، وهو من ثلاث عشرة صفحة.

الفصل الثاني: وحكاية شيخ الجبل والتابوت والإخرة الثلاثة وكيف فرقت يينهم تصاريف الزمانه، وهنا يتصاعد الكلاة وكيف فرقت يينهم تصاريف الزمانه، وهنا يتصاعد الكم، والنغم إلى ثلاث وعشرين صفحة، تنقسم إلى ثلاثة غروغ:

أ _ شيخ الجيل.

ب _ حكاية شيخ الجبل مع باثع الكلام.

جـــ حكاية الطحان والعفريت والجاريتين.

أسا الفصل الشالث، فكأنما هو فناصل وإنترميشمو، موسيقى من سبع صفحات، وحكاية الشيخ وما جرى له مع التوايت كذا ذكر بعض ملوك حمير وعجالب صنعتهم، حتى نصل إلى ذرة جبل الحكايات ونصعد إلى ما قلته في الفصل الرابع الذي يتكون من ثلاثين صفحة . أي ما يكاد يقارب حجم الفصل الأول والناني معاة ويطابق حجم الفصل الثاني والثالث معا : وهو وحكاية الدبابين وفيها ذكر صخرة المعالم المأتران وهي بداية حديث الدنو فائتبه، مقسمة هذه المرة الى أربعة فروح، بدا

أ ــ فى وصف المدينة وسبب عمارتها وهلاكها.

ب _ صخرة الأحلام.

جـ _ جبل الحكايات. د _ يبت الأحزان.

إن تقسيم أو توزيع النعمات _ كما وكيفا _ يكاد يتفق وتصاعد دفعة البحث وتسارع إيقاع للسمى: ثلاث عشرة صفحة للمقدمة أو البرليد Prelude ثم ثلاث وعشرين صفحة بثلاثة تفريعات للحركة الأولى، ثم فاصلة من سبع صفحات، وأخيرا فروة العمل وجسده المتساعد المكالف النغمات منا في ثلاثين صفحة مقسمة إلى أرمة تفريعات تنتهى بالنغمة التى بلأ بها الكتاب كله ولكنها ممكوسة كأنها الصدى أو اتمكاس المرآة؛ المائق والمشوق، للمشوق المعارفة .

وعندما أجد في الفصل الأخير، يعفرهماته الأربعة، كثافةً معينة، وإيقاعا متسارعا، فإنني أجد أيضا مصداقا لما تأولته منذ الهداية: أن أحد تجليات المشوق هو الكتابة نفسها، الخطوط نفسه الذي يتجلى على البطن المدور وعلى الجسد البش، وهو قوة الخيال.

إن جفاف يتبرع الخيال هو الهلاك والدمار بعينه. الخيال هو الذي يحول الأحزان إلى مسرات ومباهج، هو الذي يولد الحياة، هو الذي يغير اسم «حزينة» إلى عظاء النار المولودة من اللهب متجددة لألف عام.

وفي هذا الفصل نبوءة، أو نذير بأن سقوط الخيال هو سقوط الهوية وحلول الخراب بل الدانور، وأن بعث الخيال هو تولد الحياة من جديد.

ولكنى، مع ذلك، أجد أن الفصل الأخير جميل في حد ذاته، ولكنه مقطوع الصلة بسائر الفسصول، مثل مدينة لاوصول إليهما من أى طريق، تقع وراء بحر الظلمة وجبال.

قاف، تقع وراء جبل الحكايات، السبيل الوحيد هو الشق الرفيع الذى لا يشقه إلا صاحب الحكايات، صاحب الخيال.

نهایات الکتاب، هناء هی شطحات التهایل الملاحقة والتخایل النابعة حقا من عالم المأثور الشعبی، فهل لها هلاقة حقیقیة بجوهر الکتاب الذی رأیناه سمیا وشرقا صرفیا وشعریا إلی المرأة الحبة المطلق؟ وسمیا إلی تحقیق صفق یکاد یکون مستحیلا؟

إن هذا الكتاب ليس مجرّد سياحة في الفرلكاور ـ على أن في هذه السياحة متمة لا تضاهي ـ فأى بناء هنا؟ إن لم يكن مجرد البناء الطولى المتند على هيئة مسيرة من لغز إلى لغز، ومن عقبة إلى عقبة كأداء؟

هل هو بالفسط يفسارع ويتسساوق مع بدايات جبل المكايات الأخير في نايات مائلة المكايات الأكتاب، هي بنايات مائلة في الفراغ، معلقة بالا سلالم ولا وصول، متقاربة الأشكال والخامات: ويعضها بني بالطوب اللبن، المعنى الأخير بني من معدل لامع، أما أشكالها فهرمية ورياعية وسداسية ومغروطية (من ١٨٤. ألم نقل منذ قليل عن غساور وتعساقب اللغي والرؤى شكلا، ومضمونا بلا فقراق ومن غير أحادية القالب المسحت المسكوك؟

آن لى أيضا أن أصل إلى خداتمة هذا التطواف حول تيمات الاتخاد، وإلم المرقة، والبحث عن اسم هو جسم عمرًى مفقود، وحول العمور والحكايات الشمبية، وشجاور أو تعاقب الرؤى واللفات، وحول البنية التي هي في الوقت نفسمه تشكيل وتأويل، ولكن ــ كما يحدث في نهاية هذا الكتاب البديع ــ ما من خاتمة حقا، بل إن الخطوة الأخيرة كأنها تستفرق الأبد من جديد، واللانهائية مهما بدا الاكتمال قريبا قد أن به الأوان، فكأنما نبداً من جديد تلك السياحة الصولية الشمرية التي تلهب الخيال، وتضيع الوجدان، وتؤرث الأشواق إلى المتحيل.

استخدمنا كلمة والاهمادي بدلا من كلمة والتوحد، لارتباط الكلمة الأعيرة بعلاقة الذات بنفسها، وليس بأخو.

• مجلات تصدر عن

الهيئة المصرية العامة للكتباب

● فصول	مجنة فصلية
	رئيس التحرير : جابر عصفور
• ابداع	عجلة شهرية
	رئيس المتحرير: أحمد عبد المعطى حجازي
 القاهرة 	مجلة شهرية
	رئيس التحرير : غالى شكرى
● المسرح	مجلة شهرية
	رئيس التحرير: محمد عناني
• علم النفس	عجلة فصلية
	رئيس المتحرير: كاميليا عبد الفتاح
• عالم الكتاب	مجلة نصلية
	رئيس التحرير: سعد الهجرسي
 الفنون الشعبية 	مجلة فصلية
	و السن التحديد : أحمد مرس

رتيس التحرير: ١٩٨١ مرمي







أحمد طاهر حسنين

- تحليل سيميوطيقي ارواية «اللجنة»
 - العودة إلى شوقى

🗆 رسالة جامعية

تحليل سيميوطيقي

لرواية اللجنة لصنع الله إبراهيم تشييد مسار الدلالة*

عبسد المجيد نوسى

بهدف هذا العمل .. كما يشير إلى ذلك عفران الأطروحة: «تعليل سيمهوطيقى لرواية اللجنة ، تشويد مسار الدلالة، إلى تمقيق علصرين لتفرع عنهما مجموعة قضايا جزئوة:

ـ يكمن الأول في تعليل للفطاب الروائي المربى من خلال نمرنج محدد هر رواية (اللجفة) ، للاورائي المسابق ممنع الله إيراهم، بما تلاره ممالة الكتابة عدد هذا الروائي من أسخلة حسول شكل الكتابة الروائية ورطائها.

ـ يكمن الذاتي في محاولة استثمار لشكرحات النظرية السرميوطيقا السردية بروسفها نظرية تبحث في شروط ندقق الدلالة على مستوى الخطابات السردية، وتقديم على المستوى الإجرائي على مستويات مدالة تدحها صدقة النظرية المستجمة والمتماسكة.

(ه) أمروحة ثنيل دكتوراه الدولة هذه إشراف الدكتور محمد مانتاح، توقعت بكاباة الأقاب الرابط، جامعة محمد المعامس (۱۳ – ۱۳۹۵)، أسام لجفة من الأسافاء أحمد الهيوري رايسا - محمد مفتاح مقربا عبد الجهد الذكاف عضوا - للمحافق شائل عضوا حصلت على درجة: حسن جدا مع التوصية بالطبع.

وقد قمنا بتقسيم العمل، في تنظيمه العمام، إلى مقدمة ومدخل وإلى ثلاثة أبواب، الخذت العناوين التالية:

.. الياب الأول: التنظيم العام الخطاب الروائي في (اللجنة).

د الهاب الثانى: التركيب السردى السطحى: الفعل، الدينامية.

ــ الباب الثالث: دلالة الفضاء، دلالة الخطاب الساخر.

يتكون كل باب من ثلاثة فحسول، باستثناء الباب الثالث والأخير الذي يضم فصاين، وقد مهدنا لكل فصل بحدود نظرى مركز للمفاهيم المستثمرة، وحاولنا أن يكون المحديد إنكاليا يمتنى بطرح الأسئلة؟ مثل تصديد مشهوم التشاكل، ومسألة للتحويل والملاقة بين ممتويات للمسار التوليدى، وموقع الفضاء داخل للتطرق السيميوطيقية وعناصر الخطاب الساخر.

فعنا فى المدخل بمناقشة القضايا العامة التى يطرحها العمل أمام الباحث فى البداية؛ حيث تناولنا مسألة اختيار

المومنــوع، وتاقــشنا الإشكال، وحــندنا طيـيسة مئن السمل، وأشرنا إلى اللفــة الواسفة التى سيعتمدها البحث قاعدة التحليل والدراسة.

الموضوع:

لقد النباق التفكير في إنجاز هذا العمل من قصاء الأسفاة اللي ركحمها بعدانا الساك الثانث (1) حول نص روائي عربي هر (ألف لية وليلسان) لهائي الراهب، كان البحث بعدف إلى نحاياً كيفية المناخ العالم المناف الروائي لتوليد المناف أدوات إجرائية أتممت باللعدة في الدلالة، وقد اعتمدت الخلاية النظرية لهذا العمل أدوات إجرائية أتممت باللعدة في المدردية؛ مثل العموذج العملي والحايل والحايل المدردية المثل العموذج العملي والحايلة والمدويات على مضاهيم دراسة الذورية، والسرديات على مضاهيم دراسة الذورية، وينيت، ألمنى هذا الذوج إلى سوالين:

ـ هل يمكن تجارز إشكال السلاج بين مرجعيات نظرية مخالفة على مصدوى تعاول القطاب الرائي بالمستخدم المساوي تعاول القطاب في النسجيات النظرية السيموطينية مدينة المساوية ال

ــ كسيف يمكن أن تكون النظرية مغشـــه وبيامسية لتسحليل بعض الفصائمس الفنية والشكلية المميزة تلخطاب الروائي؛ مثل خطاب السخرية والهجاء الانتقادي والمفارقة اللغوية التي

تميز خطاب الرواية المحال وتشكل جرّما من استراتيجية في الكتابة وفي تشكيل الدلالة؟

إن هذه الخاصــر هى التى شكلت حوافز بالنسبة إلينا لتناول هذا الموضوع، إصافة إلى عنصرين لاحظناهما من خلال معاونتنا بناء النظرية السرميوطيقية والأعمال التى أنهزت في صوفها ويصن الدراسات النقدية حول الخطاب الرواشي

_ يتمثل الأول في مندووة طرح بعض الأسئلة حول صيغ استشمار سيميوطيقا السرد في تعليل الخطاب الرواكي العربي الذي يعتمد في تكوفه على عنامسر مشعددة اسأل خطاب السخرية وتفاعل الأمدوات والمصاكاة الساخرة وحوار للنصوص، كاصبة أن الأسس النظرية والإبستموثوجية لهذه النظرية تجد جذورها في تحليل الحكاية الشعبية، مثل دراسة يروب، والترس اللسنى مثل دراسة تانيير في التركيب؛ إمناقة إلى المنطق والرياضيات بالنسبة إلى مسقاههم صئل المربع السيسميسالي والتشاكل (٢) ، وقد مماغت أسمها النظرية باستيماء بنى هذه العَطابات، كما يَهُزُكُ في دراستها على تعليل فصوص قصيرة مثل المكاية الشعبية.

ريتجعد الثاني في خصالصن بعض الدراسات الفقدية التى تصاول وصف نصولات الفطاب للروائي العربي الفنية والشكلية، دون الانطلاق من أسس محددة لقراءة تمظهرات العجير الحقق للجدة على مصدوى بلايات التخلاب الروائي، خساصسة أن كل حسديث عن الرواية خساصسة أن كل حسديث عن الرواية المحادة خصائصها يقتمني التعلق إلى تعليل المكونات البنائيسة للخطارة إلى تطليل المكونات البنائيسة للخطارة إلى والانطلاق من أسي نظرية حددة،

إن هذه الطامسر هي التي عشدت علاقاتا الثانية والمرضوعية بالموضوع في تحديده راختياره.

_ الإشكال،

فمن هذا المنظور، حاولتا دراسة رواية (اللبعة)، وقد قادت دراستنا عناصسر الإشكال العامة ممثلة:

1 على مقارية شكل الدلالة بصفته مسألة جرهرية، بناء على أن المتصد للمركزي الذي مصفحة المسرعية مومنا علميا لها هر شكل المسرعية مومنا علميا لها هر شكل المسرعية أسار العامد المسرعية المسار المالالتي الذي يقدد شكل المعنيد ألم المسار المالالتي التحديد المعنى لتحايل علمي الشكل تنظهر الدلالة بصفاة وأن ألمسار المالالتي المسارة ومناهاة الأن ألمسار المالالتي التي تصود وصفاة ومنا الشبكة المالالتات التي تصود مكونات القطاب،

إن الملاقات التي غييز مسدريات السيميوطيقا السيميوطيقا السيميوطيقا السردية، تبين أهمية تشييد المسار الملاقي، فلملاقي، فلملاقي، فلملاقي، فلملاقي، فلملاقي، فلملاقي، فلم الانتخاد الميوايي عنن منظر، فلم الكنفاء تمكن من إبراز تمكن من إبراز المقصلات المقومات السياقية في علاقة بمحملات المتابع المعضى المنازية على المنازية على من منظر، أقد على المنازية عنن من منظر، أقدى دينامي إلى نلقي بعضى المنازية وتطريعا الأخرا مما يبرز من منظر، أقدى دينامي إلى نلقي بعضى تحريل المنازية وتباورها داخل الخطاب.

ويدرز الاهتمام بالبناء الملائقي البعد الدينامي النظرية السوميوطيقية التي تنظر للملاقة بروسفها إنتاجيه بناء على اهتمامها بمسار الملاقات القاعلة ضمن نمق ما . فهي تهتم بالمسار الملائقي على المستورين: المورة ولوجي للعميق

والدركيب السطحي، مركزة على علائة الدفاعل بينهما. إن الدفاعل مو الذي وخصص المسكويين، وبتبرزه عملية التحويل بوصفها تأويلا الملاقات التضاد النرعي والدماند المدرماني إلى علاقات فقد وامد الالتعالى مستوى الدركيب الداملي، وهي علاقات قادرة على أيراز التالق الدلالة وتعظيرها.

٢ - إن الاهتمام بشكل الدلالة لم يمنع التحاول من الوقرف عند است جلام الخصائص الفكارية والفنية الخطاب الرواية . إن تحايل مكونات خطاب الرواية السمنوطيقا - أبرز أن المظاهر الفطابية المرطقة ، مثل بنية المحادثة والتواريخ الماماء أعلام الأماكن النمية الشخيريلة وإسماء أعلام الأماكن النمية الشخيريلة وإسماء أعلام الأماكن اللغة ولمبة الخطاب الساخر ومحاكاة المنافقة من التصويم عاكاة ساهرة ومحاكاة المحادثة ومحاكاة المحادثة ومحاكاة المحادثة ومحاكاة المحادثة وعاصر تماح التحادية بين كتابات الخطاب الدائمة بين كتابات الخطاب الدائمة بين كتابات الخطاب الدائمة بين كتابات الخطاب الدائمة المحادية الخطاب الرواية المحادية المحادية الخطاب الرواية المحادية بين كتابات الخطاب الرواية المحادية ال

7. العنصر الذالث له بعد نظرى وإسد معرفي ويضم العدائلة بين وإسد معرفرة التحليلية والإجراء النظرى الذي تم استشعارية التحليلية والإجراء النظرى الذي تتميز بخاصية الخطابات المدمجة ويصور الشخرية والمحاكة الساخرة في ضره الآيلة الإجرائية الممار التوليدى ، تمثل طرخرائونه.

منهج العمل:

إن رصف شــروط تحــقق الدلالة، يقتضى تحديد الأدوات الإجرائية؛ لأن الدلالة تعد على هــد تعبير جريماس

تعويلا (*)، تعويلا الغة طغل لغة أخرى. ويفترض التحويل بناء تقنيات التحويل، وهى التى مخالسها اللغة الوامسقة للسيبوطيقا السردية.

وقد استندنا في تحديد الأدوات التي استثمرناها تعليا على كل الأعمال التي شيدت النظرية، غير أن هناك نصوصا أساسية هي التي شكلت مرتكزات الاتجاه النظرى؛ لكونها رصيت في تصبورنا تطور النظرية وأبرزت المهد النظرى لصباغة مستوياتها ومفاهيمها منمن جسد متماسك، وسعت كذلك من منظور تحليلي إلى اختيار فعاليتها الإجرائية(١٠). وقد ركزت هذه الدراسات على مقاهيم أساسية بالسبة إلى النظرية؛ مثل العلاقة والمالة السردية في مرحلة أولى ومفهوم التسريد الذي ركز على العماية، إن التسريد (Narrativisation) القائم على العمايات مثل النفي والتأكيد، يحيل إلى الدينامية التي تتمحور على مستوى البنية الأولية وتخترق التركيب السردي أيصا من خلال جداية الموامل في علاقتها بالبرامج السردية . كما انتهت إلى تحديد ما يمكن الاصطلاح عليه وبالنظرية المسيان السيميوطيقا السردية ممثلة في المسار التوليدي، (Parcours generatif) الذى يشكل النصوذج العنظم أمستويات النظرية؛ من مستوى مفهومي قائم على العلاقات والعمليات إلى مستوى تركيبي قائم على الفعل التركبي (-Faire syn taxique) إلى مستوى قائم على الصوغ الفطابي، مع مراعاة علاقات التوازي بين العمليمة والقعل من خلال مفهوم التحويل،

كما اعتمدنا على الدراسات الشارحة مثل دراسات يتيتو، والقارئة قراءة نقدية وليستمولوجية القطرية مثل دراسة ريكور، والدراسات التطبيقية والتحلولية مثل دراسات كورتيس (٨).

وقد أفضى هذا الاختيار المنهجى إلى تحديد توجهات البحث:

١ - إن الاعتماد على السيمبوطيقا السردية جمل البحث يهتم بشكل المطى(Forme du sens) وشروط تبلور وتحقق الدلالة. إن وصف خطاب رواية (اللجنة) في ضوء مستويات المسار التوليدى، يسمح بتحارل المقومات النائجة عن تعليل مكونات الخطاب الروائي. ويقضى تراكم هذه المقومات إلى قراءة شكل الدلالة بالمفهوم السيسيوطيقى، ويتمثل أي تشييدها بوصفها سعلى متمقصلا (Sens articulé)؛ أي قائما على الملاقات الاختلاقية ، انطَّلاقًا من علاقة الانزياح الاختلافي المميزة البنية الأوابية إلى تمظهراتها على مستوى التركيب السردى؛ حيث يصبح التركيب مجالا لتجابه العوامل في علاقتها بالمواضيع الحاملة لقيم ثمينة.

Y - إن استناد التحليل إلى المنهج السيمرطيقي برمته ، قادنا إلى محاولة السيمرطيقي بتحاول ألى محاولة القوام بتحاول ألمام السيمرطيقة السرد، محاولين استقصاء ما وتيحه التحوية بعالى في التحاول على المكرنات، بما في ذلك ما كان يحلل في الشكرنات، بما في ذلك ما كان يحلل في الشكريات، إلى الذات عند جربار عضوه عدد جربارة المحكى أن السرديات أن الفينوميتولولجيا، مثل الزمن عند جربارة المكان عند حربارة المكان عند منذ جربارة من خداك من خداك من خداك مديد الصحح ذلك من خداك من خداك مديد الصحح وقد الصحة ذلك من خداك م

السيميوطيقا أمفهومى القول أو القول المقول وعملية القول المقولة.

ـ المتن:

إن هذا الاختيار المنهجى قد حدد علمرا أخر من عناصر البحث هو المتن، رمثان في منن مرحد هر رواية (اللجنة)، وقد استدعت ذلك المنطلبات المنهجية والنظرية التالية:

ا _ إن استقمار المسار التوليدي برمته يقتمني تحديد من موحد مثل رواية (اللجنة). فالمن الموجد يتيع أولا تحقيق الشمولية النظرية والمنهجية بتحديل خطاب الرواية في منسوء المستويات الأمامية:

_ المكرن الموزف وأوجى (العلاقات والمعلقات).

ـ التسركسيب العسردى (العسوامل والأفعال).

التركيب الفطابى: الصرغ الغطابى
 لعناصر البنيات السيميائية - السردية -

- المستوى القيمى: يحيل إلى القيم السرورثنافية المرتبطة بمرجعية القيم، ولا يشكل نوعا من التجزئ في التطبيق الذي يستند إلى تخليل مجموعة مكونات بنائية في عنوه مفهوم واحد، وهو ما يمكن أن يغرضه تحدد عناصر المنن.

٧ - إن المئن الموحد يسمح بتحقيق هدف جـوهرى هو التـحلول الشـامل والتفصيلي إلى جانب البناء العام لكل مكرنات النطاب الروائي؛ حـيث ينظر إلى النظاب في أفقيته مطلاً العلاقة بين المقاطع والمسارات التصويرية والأقوال، وقد اتضح ذلك في التحليل الدفحسيلي لتـشاكـلات الخطاب التي تبـرز توالد

المقاطع الخطابية الخصيص التشاكل المام. إن هذا الإجراء لا يهتم فقط بالبدام السام، وإن هذا الإجراء لا المام، ويتخداصيل الشخاء للتمانية ويمثق هذا التحليل مقارية شكل الدلاية، كما وسهم في وصف سمات الدلالة، كما وسهم في وصف سمات النظاب الننية والشكلية.

٣ - إن استثمار مسئويات النظرية في شمواينها بما تقدمه من مفاهيم إجرائية يساحد - على المسئوى الإستمولوجي -على طرح الأمثلة حول الفعالية الإجرائية للصادح التي تقدمها، ومدى شمواينتها لوصف الميذات وخصالص الامسوس ومكوناتها.

يمكن أن تلاحظ، بناء على هذه المناصر، أن اختيبار رواية (اللجنة) باعتبارها متنا يسبح ملائما ويستجيب لعنرورة مهجية.

الياب الأول:

التنظيم العام للخطاب الروائي

أما الباب الأول، فقد خصصناه التنظيم العام الخطاب الروائي، ووزعنا عناصره على ثلاثة فصول:

- انسب الاهتماع في الفصل الأرل على التغليم، افتتحنا هذا الفصل بالتساؤل عن جدوى التقطيع لأنه من الإجراءات السرميرمليقية الممكلة، وقد ارتأينا وطابقيته؛ هيث ميزنا بين التقطيع الذي رسمه عامل التقليم الطاب الرواية، و التقطيع القابل التشييد الحمادا على التحاق بين المقاطع، وهم احتمادا على التحاق بين المقاطع، وهم التكسيح الذي بعد إجرائيا على المستوى المنهجي؛ لأنه مكن من بناء ثلاثة مواقع طيراوجية تختزل الفصول الستة التي حديدها عامل التواصل، وهي مقاطع

لاتتوخى تنظيم الخطاب وحسب، لكنها تأشعم مع دلالة الخطاب؛ حيث يرتبط كل مقطع بمقوم سياقى عام ومنسجم.

- وقمنا في ألفصل الثاني بتحليل الخطاب السردي على مستوى مكوناته ووظائفه الدلالية والإقناعية.

- مهدنا لهذا الفصل بتحديد نظرى لمفهوم الخطاب عاد سيمبوطيقا السرد ورصفه مبدأ منظماً ويقدّ مفهوم الخطاب تعديدا إجرائوا بوافق التصور المام للمسار الترايدى للفظرية ؛ حيث بمثل الخطاب له البنيات السيميائية السردية بواسطة عملية السرع الخطابي،

وقد النصب الاهتمام تحاوليا - استادا إلى تنسجام المفاهيم - على ما اصمالتت عليه السيمبيطيقا السردية بمعلية القول المقولة في مقابل القول؛ أمن القول المقول، وحلقا في إطار هذا الفصل مجموعة عناصر:

ــ العلصر التحلولي الأول، وقفنا فيه عند الحكاية من خلال مفهومين: حكاية الأفحال والحكاية العميقة، ميرزين منظرمة الأفمال في التجلى السطحى لها دون تركيب الأفمال وللتحولات.

- العنصر التحليلي الذاني، عرصنا أيه لأثر الزمنية من خلال مفهوم التجنير التاريخي، ويتحقق على مسترى الخطاب بدمج عملية القرل لنرعين من المعينات:

- الشهونيمات أو أسماء الأماكن والوحدات الدالة على المكان.

ــ المزمنات Chrononymes ، وتشير إلى كل الوحـــدات التى تفـــيـــد الزمن بإشارتها إلى مدة زمنية .

يحقق التجذير التاريخي وظيفتين: - تكمن الأولى في تجسدنير -An() - Crage خطاب الرواية زمانيا ومكانيا.

ـ تكمن الشانية في تشكيل سمات سياق سوسيوثقافي يضيف أثر الحقيقة على خطاب رواية (اللجنة).

أما العنصر التحليلي للثالث، فقد انصب على دراسة عبوامل التواصل، موزنا فيه عوامل التواصل التي تسهم في اللخطاب من عبوامل السبرد القساعلة. وتطرفنا امفاهيم القائل وعامل التواصل ومفهوم التغويض.

لاحظا في صوء هذا الخصر أن الوجود السيميوطيقي لعامل التواصل يتعدد من خلال مقولة الضمير الشفصي ويؤشر على وظائف:

- منها ما يتعلق بإنجاز الأقوال.

. يتأطر بوصفه عاملا لعملية القول وعاملا للقول وعاملا من عوامل السرد.

يقطع بالرظيفة الترجيهية .

إن مظاهر هذا الاختيار السردى نجع منه جزءا من استراتيجية خطاب الرواية في إنجاح عقد إخفاء الحقيقة، الرامى إلى إقناع عامل التواصل الثابت بأثر الحقيقة في ما يقدمه من فضاء متغيل.

عرضنا في العنصر الرابع الدخليا اللاد اندماج الزمني، وينجم على معلوي الخطاب عن محمر صعين- الآن - الدال على زمن عملية القول التحديد لا - الآن من خلال محينات زملية مضهوطة ومحددة (المدينيات) اكذاء المحرراً ومعينات خطابية لها دلالة زمنية.

ـ بحقق اللا ـ اندماج الزمني وظيفة دلالية تتمثل في تشكيل زمن لا مندمج يتسم بالإشراق في صلاقته الاختلافية بدلالة الاندثار التي تميز زمن عمليـة القول.

- إن إدراج اللا- اندماج الزمني داخل الفطاب المعيدات زمنية تتحدد برصفها ضوابط زمانية ومكانية وتاريخية، يؤسس علم مسدوى خطاب الرواية أثر «الزمن الموضوعي».

وقد تركز الاهتمام على بدية التغاعا، وتستند على المقتد الشقائي أو عقد إلفقاه المحقيقة الذى يرتبط بالبسد الإدراكي برصفه نمواً وترسيعاً للمعرفة بين عاملي التسواصل حسول الفطاب وأليساته في الإقاع.

يهدف المقد المقالى إلى تأسيس اتفاق التمانى بين القائل والمقرل ـ له حول نظام إصفاء المقيقة على الخطاب ، وانخراط طرفى التواصل يعنى أن عشد إضفاء المقيقة يترقف على الإسهام الاقتصائى للعاملين من خلال فعليهما الإدراكيين:

ـ يتمـثل الأول في الفـط الإقناعي، وينبئي على تكرين الاعـتـقـاد بمـقـيـقـة الفطاب.

- أما الذانى ؛ فيتمثل في الفحا التأويلي الذي ينجزه صامل التواصل الثاني للإقرار بهذه الدقيقة والاعتقاد فدا:

ـ إن السؤال الجوهرى بالنسبة إلى نظامى المقيقة هو: كيف يشتظ القائل ليظهر خطابه متسما بالمقيقة ؟

وقد حلانا في ضوء بنية الشفاعل والعقد المقالي هذه العاصر:

يتماق الأول بالوجود السيموطيقى لما لما المال الدانى. وقد عملنا على تشويد وجوده السيميوطيقى من خلال الروايط التضاعلية والأقرال اللى تنهيه التحتماره من طرف عامل الدوامان، وأشكال ويمداية مشيلات تصريرية، وقد أبرزته بوصفه عاملاً متميزية، ومن من طرف الماليات تصريرية، وقد أبرزته بوصفه عاملاً متميزاً بالجماعية ومقتسما لتيمة المحرفة مع عامل الدوامل الراسل الأرا، وبعد معط اعتمام بالنسبة إليه، إذا، وبعد معط اعتمام بالنسبة إليه،

أما الثانى ، قسرمتنا فيه لآلية الله النماج المقالى التي يعمل بواسطتها عمامل التواسل على محدو العناصد الأساسية المؤسسة القول، وإحلال تحقيق مقالى ثأن، مما يفضى مقاليا إلى بلية تفاعل لفرى هما المتحدث والمتحدث تفاعل لفرى هما المتحدث والمتحدث المنابع بين معالمين في حالة المنابع والمناسر المؤطرة . وأبرز التحليل المنابع والمناسر المؤطرة . وأبرز التحليل أنها وتردى وظالاف على مستوى الغطائي الموالد، وأبرز التحليل الموالد،

ــ تتماق الأولى بتكون مصار الدلالة: تعد بنية المحانثة تعلولا لصوتين، مصوت «اللجنة» المهمسدة لقدم اللاء سرور» ومسوت المتحدث ــ إليه الذي يحمل سمات المثقف ويرغب في المعرفة، وفي أيم تعدد جهة السرور، مما يجعل الملاقة، بين المسوتين قائمة على المعرفة،

ــ تتـطق الثــانيــة بالإقناع بظاهر المقبقة: إن انخراط مطلى السرد فى بدية المحادثة وتقاطع عامل بدية المحادثة وعامل القول، يجعل إرادة المقبقة تصبح فى مقام موضوع القيمة فى الخطاب، مما يؤسس معنى أثر المقبقة.

أما المصر الثالث، فقدمنا فيه تركيبا المحاصر البحد الإدراكي الفطاب؛ حيث لاحظنا أن عامل للدواصل بعدمد على إجراء الدسخير الفطابي القائم على المروبة التعبولية التي تجعل من خطاب الرواية قضناه إدراكيا يشمل مجموعة من الآتيات الفطايية مثل اللاسائنداج المتالي والمقد القيمي والتجذير التاريخي، وتنديج هذه الآليات صنعن مصار عامل الدواصل في الإقناع، ويقابله الفحل الدارايل القائم على الموجهات المعرفية مثل التمييز، في التمييز داخل الفطاب بين سعات نظام إخفاه الحقيقة.

أنصب الاهتمام في الفصل الشالث على الدشاكسات الدلالية المخطاب الرزائي، ركزنا في البداية على تصديد التنزي على مستوى طبيعته والآليات التي يستلد إليها والمستوى التحليلي الذي يتأطر صفاء:

.. يتصدد التشاكل بمسفته تراكما امقومات سيافية متعالقة تامضي إلى قراءة متفاكلة .

_ يرتبط على مستوى عام بالتحليل الدلالي والانسجام.

.. ويهدف إلى إبراز انسجام الخطاب وإلى الرقــــوف عند ترالده؛ ذلك أن الخطاب يحدد إطارا متشاكلا تنمو في ضرته مقاطع الخطاب الأخرى.

وقد سمح المفهوم في مضوء هذه للحاصر بتحديد تشاكل أولي؛ هو نشاكل الحاصل الممامل الممامل الممامل الممامل المماملة والسرية رضاياية واللجنة، والله وتشاكل القهر بوصفها تشاكلات المتعالف الرائق، الرائق،

الباب الثاني:

التركيب السردى السطحي، القعل، الدينامية .

أما الباب الذاني، فقد انصب فيه الاهتمام على التركيب السردى السلمى، ويهدف إلى نطيل مكون عوامل السرد من خلال المسار السردى للعامل الذات الذي يتعاصل إلى مكونين جزئيين:

> ــ البرنامج السردى. ــ البرنامج «الجهي».

إن إصاءة هذه العناصر أمسار العامل الذات وللقدم الشمارة الذى يرضب فيها المساقة التحاقدية والمحداثية والمجابهة بالعوامل الأخرى، يجمعها تسهم في تشويد ممولات دلالية يفضي تراكمها إلى تشويد دلالة خطاب الرواية في تولدها اعتمانا على مقد العلاقات.

... وقد أبرزنا في الفصل الأول أهمية التحساني بين البدية الأولية للدلالة والتركيب السردي، وقد شكل مفهوم التحويل مدخلا لإبراز هذا اللعائزة حيث أعرال الملاقات الدينامية المميزة البدية الأولية تركيبيا من خلال أفعال

- وقعدا في الغصال الذاني بتحايل بدية المعالين على مستوى الخطاب في صرو مضاهيم المستوى الخطابي، ومن بينها الصور والمسارات التصويرية التي يجمع بينهما المسمسريري في عالم المالقة بالليماتيكي، ويرجع ذلك إلى الملاقة بين المسردي والخطابي، فيهى عالاقة بيمن أن يحجز دورا تهماتيكيا، لكنه ينجز أيضا دورا عامليا تركيبيا، لكنه ينجز أيضا دورا عامليا تركيبيا،

وقد حددنا بنية تركيبية تشمل عامل التواصل بصفته عامل ـ ذلت، يخضع

فى البدلية التصخير قسرى ولاتجاز برامج سردية مماعدة تقضى إلى بداء مومنوع ــ القيصة على محور الرخية ، وهو فهم وتحلول السياق السروسيوتقافى، وهو موضوع إدراكى يحمل قيما معرفية وسياسية وثقائية.

إن علاقة العامل ... الذات بالمرسوع تسهم في تفعيل البرنامج الجهى الرامى إلى الحصول على قيم الجهة ، غير أن قيمة القدرة التي ترتبط بمكون التأهيل تشكل فضاء انتازع العاملين: عامل الفعل وعامل «اللجنة» ، مما يفعني تركيبيا إلى:

> ــ التأهيل السلبي. ــ الإنجاز السلبي.

وهى وضعية تركيبية تفسح عن بدية للهجدال في خطاب الرواية ، فالحكاية لا للهجدال في خطاب الرواية ، فالحكاية لا تقدم حكاية مسارين سرديين متطاقين: مسار العامل المناد المناد المسارك المامل المناد المسارك العامل الأولى ويتفاعل معه من منظرر علاقة للمواجهة ، وهر ما يحيل إلى صديرورة للركيب.

إن التركيب السردى بحيل إلى مقولات دلالية وقيمية تتمثل من فشل مسار العامل ــ الذات ونجاح مسار اللجنة ، وهيمنة قيم لللا ـ سرور .

الباب الثالث:

دلالة القضاء، دلالة القطاب الساخر. أما الباب الثالث، فقد خصصناه

لدراسة عنصسرى الفسضاء المكانى والخطاب الساخر: ـ قسمنا في الفسمل الأول بتسحاليل

ـ قسمنا في الفسمل الأول بتـ حليل منظرمة الفضاء المكاني، ويمكن تحليل عناصر اللغة المكانية (Langage Spatisl)

فى ضوء مفهوم التغضية (spatinlisation) الذى ينظم هذه المكونات، ويتمفصل إلى إجراءين:

_ إجراء الموقعة المكانية: يهدف إلى المؤقعة المكانية المكونة المؤقع المكانية المكونة المنظومة المدخلوبية المكاني من ضلال المدخلومة المسور إلى هذه المواقع (مقر اللحبة المساور) تحقق تفضية القطاب بتجذيره مكانيا من جهة، كما أنها تمثل ومومييزةافية.

- إجراء البرسجة المكانية: ويهدف إلى تعليل المظهر الدينامى للفضاء الذي يمثله الفعل التركيبي؛ حيث يمكن إبراز الملاقة بين الفضاءات التي وزعها عامل التراصل والبرامج السردية.

أما الفصل الشاني من هذا الباب الأخير، فقد رقفنا فيه عند الخطاب الساخر لتحفيل مكوناته والآليات التي يستند إليها للتجلي على مسلوى خطاب الزواية. والمراياة في هذا السياق، اقتراح عناصر خرجارلنا، في هذا السياق، اقتراح عناصر المستميد والمحدد في صنوم المفافيم المستميد والبحد المستميد والبحد المستميد والمتابع على الإفتاح والتأويل من على الإفتاح والتأويل من على الموامل ومقهوم العوامل والظهور والكيونة.

وقد نظرنا إلى السخرية بوصفها فعلا لغويا يتحدد على مستوى البعد الإدراكي للخطاب الذي يرتبط بالتسخير وبالنشاط الإدراكي التأويلي -

وقد حارل التحليل، بعد ذلك، إيراز الآليات التي ونتظم بواصلاتها تدخق الصخرية، ويمثلت في المفارقة اللفوية وآلية التهجين وآلية التكامات الموسومة والرصف الكاريكاتوري الشخصيات والرابة الهجاء الانتفادي والحاكاة الساخرة. ٦- وتشؤات أساسا في: علم الدلالة البليدوي
 ١٥٥٥)، في المطني (1970)، مويسان
 (1986), (1979)، معهم السيميوطيقا (1976)

GREIMAS (A.J), COURTES (J). Sémiotique, dictionnaire raisonné, de la théorie du lungage. Ed. Hachelle, 1979 .p. 157.

> A. مثل هذه الأعمال: Ba grammaire nartive: (!u

٧ ـ انظر:

- RICOEUR (Raul) "la grammaire nartive de Graimas" in Actes sémiotiques, II, 15, 1980.
- COURTES (Joseph). Intraduction à la Sémiotique Narrative et Discursive, Hachette, 1976

الحوامش :

 أ يحت ليل دكوراء الداك الدالث، باريس 1995,III دخايل رواية ألقه ليلة والمكان لهائي الرابب.

. لا م كامها وقستح ذلك في مكرنات المسار العرابدي انظر:

NEF (Fréderie) "Le contrat énonciatif de la grammalre narralive à l'énonciatian" in Structures élementaires de la signification Ed. complexe, P.U.F., Paris,

۳- انظر: GREIMAS (A.J). Biogaphique Struc-

turale, Larousse, 1966 .p. 18 - 28, 69, 179 . 189. 2 ـ انظر: CREIMAS (A.D. Sémantique Suruc-

ر انظر: QREIMAS (A.J) Du sens, Ed. Seniil, Paris, 1970.o. 13.

turale, op , cjt, p. 26.

إن ارتباط السخيرية بالفئة ومكون الحرارية وبالمجالين وغيرها من العاصر، رجعل منها مكونا من مكونات خطاب الرواية.

تشهر وبذي العزاوييل إلى أن التسخير الفخافي يعد خاصية أساسية في الرواية . ينخرط عامل التواصل في فعل إقاعي ؛ وجبع وبزياة و (القولة) في مما الإنجان الخطابية . تردي مقد الأنجات الخطابية بها تحيل إليه من الآثار معهي ، خبلاله الخطاب - استنادا إلى علائقه خبيلة الخطاب - استنادا إلى علائقه المدير الجقيقة إلى بناء تواني الجمينة إلى عمارته المديروطيقية والنية على إنتاج أقار المعين الجقيقة ويهي بحفيلة بإمناء بعد الحقيقة على خطاب الرواية .

العودة إلى شوقي

او بعد خمســين عـــام٦

تأليف: عسرفنان شسطنيست عبرض: أهبهبد طاهر هبستين

حظى شوقى وشعره منذكان وحتى اليوم؛ باهتمام من نوع خاص، شأنه في ذلك شأن كل شعراء العربية الكبار، وبمقحار الاهتمام انداحت دائرة الرأى والرأى الآخر، وانسعت نبعاً لذلك رقعة التقييم لتمند إلى كل شئ ولتشمل بدورها كل شئ؛ سواء في حبياة الرجل أو في

وحين يذكر شوقي، يسارع إلى الذهن عدد من التصورات التي أفرزتها التقاليد الأدبية، فإذا جاء باحث وأوهنح لنا أن المسقبائق المدعبومية هي غيير تلك التصورات، أدركنا للتو واللحظة قيمة هذا الباحث، وبالتالي قيمة المؤلف الذي يعرض فيه أفكاره.

ومن هناء يجئ تقديرنا كبيراً لعرفان شهيد، الباحث الناقد والمؤرخ الأدبى الكبير، وكذلك اهتصامنا بكتابه القيم (المودة إلى شوقى أو بعد خمسين عاماً)، وهو كتاب طبع في بيروت (الأهلية للنشر والتسوزيم) سئة ١٩٨٦، ويقع في ٢٠١ صفحة من القطع المتوسط، وقد أهداه إلى جلالة السلطان قابرس بن سعيد، سلطان عمان المعظم،

وقد نفطي إلى كتابة عرض لهذا الكتاب أمران ملحان وأساسيان: الأول هو أن نسخ هذا الكتاب قد امتدت إليها اليد الآثمة حيث أحرقت دار النشر في بناية ألدورادو، في بيروت الممراء، وأيضا لطمى بأن المؤلف إنما يعشزم هذه الأيام إصدار طبعة جديدة ، وقد يروقه - وهو وإسم العقل والصدر معا ـ أن يرى كتابه من خلال عدمات الآخرين.

هدف الكاتب واصح من المقدمة، ويتحدد في إعادة النظر في تقويم شعر شوقي في إطار للشمر المديث وشمر العمود العربي كله، مع استكشاف بحض الأبعاد اشعره ومكانه في الأدب المقارن.

وسوف ترىء من خلال هذا العرضء كيف كان المؤلف أمينا مع نفسه رمع قرائه، ميث وفي بدرصيح هذا الهدف متعدد الاتحاهات.

في ثنايا العرض، نجد الباحث يدرع في عدد من الألقاب يخلعها على شوقي، وهي جميعها تثير الانتباه، فهو يقول عنه

إمام مدرسة الإحياء الشعرى، رائد شمر عصر الإحياء، إمام المجددين،

شاعر القصر، كاتب القصر ومستشاره، أ شاعر البحر، شاعر التراث، شاعر الإسلام، شاعر الخلافة، شاعر الأسر المالكة (العثمانية، العلوية، الهاشمية)، شاعر البحر الأبيض المدوسط، شاعر حضارات البحر الأبيض المتوسط، شاعر ملحمة الإسلام الخالدة، تاج عصر العمود العربى الإسلامي كله، شاعر التراث الكبير في الشعر العربي، سندباد الشعر العربي كله.

على هذا النحر المندفق الذي اقترجته المعايشة الكاملة والعميقة للدراسة قيد العرض، راح المؤلف، في مقدمته الكتاب _ يخلم كل هذه الألقاب على وأهمد شوقره، وهي ليست جوفاء، لأن لها مصداقاً دال عليه المؤلف في كل مرة، وبأكثر من طريق.

الكتاب جديد في التناول، ليس فقط من خلال ترتيب الأبواب والفسسول، ولكن أيضا فيما يختص بطريقة العرض والمناقشة التي يحس القارئ معها أنه مع ضبف خفيف الظل يعرض عليه وجهة نظره بدؤدة ورفق، وإذا ما عرض ذكر ناقد أو باحث أو وجهة نظر تخالف، فإنك تجد الصيف على عادته رقة وتهذيبا، يقوم بعرض وجبهة نظره بأدب ولطف متحوظين. وهذه سمة من سمات الباحث القدير والمتمكن، وتجئ أبواب الكتاب على النحر التالى:

> ١ _ العواصف. ٢ _ دور التهيئ والاستعداد،

٣ . الأدوار الثلاثة. ٤ ـ رأس شعراء عصر الإحياء،

٥ ـ مسرح شوقى، ٦ _ شاعر العمود الإسلامي الأول.

> ٧ - نادر شوقي، ٨ ـ شاعر الطبيعة .

> ٩ ـ شاعر التاريخ.

تناو ذلك مصادر البحث، وأهم العراجع، ثم كشاف تفصيلي بأسماء الأعلام.

للرهاة الأولى قد يظن قدارئ هذه الأوراب بعد بصفيها عن يعشن، ولكن المسامة عن يعشن، ولكن المقامة غير ذلك تتمام فالأوراب مرتبطة عصريا وفكريا إلى حد كبير، ويمعايشة الباحث من خلال كشابه أكداد ألعظ فلاهرة لعله يتميز بها، هى حرصه على سمتين أساسيتين في أن:

الأولى: سمة الصيارية، وتتمثل في مصاحب مسرته للظاهرة الأدبية من كل مصاحب والمثالة في موسع والتهدف المنافقة في موسع للمنافقة في المستوالة المنافقة في موسع ولكن ليصنيك إليها بعداً جديداً، ورزما كان نلك سببا في رجود السمة الأخرى، وهي ما يمكن أن يطاق عليها، باللابية أن ورضيها بمكن أن يطاق عليها، باللابية أن تراكمية المصرفة، فالباحث على هذا الحرس غاية العرس على الاستقصاء حريص غاية العرس على الاستقصاء والإضاءة دوماً أما يقول.

أكتفى هذا فقط بمثال علي هذه الظاهرة، وهي أنه بعد أن أورد جوانب تفوق شوقى في فصلين سابقين ـ على الفصل السادس ـ نجده في الباب السادس يقول:

روهذا الفصل لا يعاد قيه ما قبل بغصيل في الفصلين المابقين، ولكن يجمع قبه ياجم ملك وتركيز رقصدا مستوه ما تفرق في مذين الفصلين، ويعرض في إطار حديد (ص ٢٨٨).

وبالمثل، فعل في صفحة ٢٠٦ عيث أورد ملحقا عن عمود الشعر، ثم عقب يقرله: إنه تفسيل وإصنافة لما أجمل في الفصل العابق.

وان نفرى بمروض ملاحظتنا على الكتاب ركايه؛ إذ الهنف الأساسى هنا هر أن أعرض أولا جهد المواقف كما يتضح من منا الكتاب؛ ثم أتوح ذلك صدناً من لمنا حظات التى التحركيا القرامة المتأثية للاركياب. (

فى تسميته الباب الأرل بالعواصف، يقصد إلى محاولات النقد الجائر الذي لنهالت على شوقى منذ سنة 1819 1949 حيث بدلت بالموقف المزلوج حياله من قبل المذيري توفيق الذي لم يرض تماما معرصوية (على بك الكبير) ولم يتفهم مغزاه المتوقى، ثم توالت عاصفة أخرى كان مصدرها المنان من الساخلين هما: محمد المويلمي، وإبراهيم البازجي،

بعدها نعم شوقى بهدوء؛ على ما يقارب عشرين مدة، إلى أن نفى وعاد يقرب مدة، إلى أن نفى وعاد من مدة، إلى أن نفى وعاد العوامة، فكانت الكارأة الكبرين أن تسلعوا بالأنواب الأوروبية: عباس معمود العقاد بالدرات الإنجابيزي، وطه حسين بالدرات العزبية، وميخاتيل نعيمة بالدرات العزبية وميخاتيل نعيمة بالدرات الورسي، ويذلوا يدعون تمذهب جدود في الأنب العربي على أنقاض لمذاب الأخرى السائدة، وبالطبع كان منها شوقى،

المقاد بدأ هجومه مع زميايه المازنى وشكرى من مدير (الديوان) أول كتاب نقدى متطور فى المصر الحديث، وطه حسين من الجامسة، وميخانول نعيمة مزلف (الفروال) من المهجر الأمريكى، والثلاثة كان لهم صدوت مسموع فى كل الأجواء.

وبظهور (الديوان) و(الفربال)، ضمت المركة الرومانسية الجديدة جناحيها في المشرق والمغرب، في معاولة لعنرب شاعرية شوقي في مقال.

ولم تكن العواصف تشار فقط لأن دشرقي، هي، فحتى بحد وفاته، ظلت العواصف هوجاه، وكان الهجوم أكثر شراسة، ويرغم وجود بحس المعتدلين أن حتى الذين قد اعتدارا بعد تعزيم مضده فإن نفاصهم لم وكن مؤلاً لأنه لم يكن في كتب مثل (الديوان) أو (الضربال). هكذا وترر الدؤلف.

وقد ألف المطاة الأصاور الكاتب هذا حول هذا التفسير، حيث أرى من كديوا دراً على النقد الجائز، قد نشرره في المسحف اليومية، وهذا في رأيى كان متنفساً أوسع بل أكثر تأثيرا، خاصة أن المسحف تقزوها الأكثرية رئيس فقط فئة الشخفين ممن يقتنون أو يطلعون على الديوان) أو (النريال)، ومن هذا فقد أرى سياء أغر في علية الصهاجمون على سياء الغر في علية الصهاجمون على سياء عين عن شهوقي، هو علو باط الأوان، ميث كانت كامديم كما يقرر الديان نفسه حصومة أكثر.

المزائف كذلك ورثب على ما ذهب إليه خاصا بهذه القطة، أن صمورة شوقى قد اصطريت واختات مكانته عند مرزخى الآداب العربية، واست أرى أن هذا هر المال، فاقد ظل شوقى وآثاره: القمرية والنارية والمسرحية معفورة في وجذان الكابرين من المعاصرين له وحتى الحاقدين عليه.

وإذا كانت فقة قد ظلمته، فإن قدات قد لنتصرت له، تشهد بذلك المؤلفات الكثيرة التي أنصفته ولانزال، ومنها بالطبع ما بين أبدينا الأن في كـتــاب حرفان شهيد.

وإذا كان كتاب العقاد (شعراء مصر ويدئاتهم فى الجيل الماضى)، قد أثر سلبا تجاه شرقى، فإن الذى عدل كفة الميزان إيجابا لصالحه، ما كتبه شرقى صيف،

وهو الذي ربى أجيالا في الجامعة على حب شرقي وإنصافه.

ونحن مع الكاتب فى تأييده عدداً من المنابا ها أبرزها أن شوقى قد عمل اواه الإحداء واواه التجديد فى الشعر العربي موان تجديد تورته بأن تجديده تجديد تطور ولبن تجديدة مؤرة؛ بأن لله قد ظهر على أن تقديد: الأفق الروسانس/ الرجدائي؛ حيث قلهرت المنائسة والرجسانس/ الرجدائي؛ حيث قلهرت المنائسة والرجسانسة لديه، والأفق المصرحي، الذي سد من خلاله فهوة كان كانت موصفة فى تاريخ الشعر العربي من خلاله العربي من خلاله العربي من خال، حيث العربي حين جالل،

فى الباب الثانى من الكتاب، يعرض المؤلف لدور التهيؤ والاستعداد لما أسماه الظاهرة الشوقية، حيث راح بستعرض المكونات والمؤارات والموامل القسالة والتيانات التى أثرت فى موهنته حتى قبل ظهرره كشاعر العزيز وهو هذا عباس

ويتسجئى هذا تواضع الكاتب الذى ينبغى علينا أن نسجله له، وذلك إذ يشير إلى أن كل ذلك لايفسر الظاهرة الشوقية لأنها عبقرية.

ويعدرهن الباب لارتباط شدوقي بالقصر ومعرفته اللغة التركية، وكذا أثر المدارس المصرية والجامحات القرنسية عليه، ومما يحسب الباحث هذا أنه في عرصت هذه العرامل والموزات، لاؤهن عند حد تعدادها، ولكنه يذهب إلى أبعد من ذلك! حيث يذكر بعد كل عامل منها، المتالج المترتبة عليها، وهذا إجراء يربح القائري ويطاعه عليها، وهذا إجراء يربح شهر لية ووضور.

أما الأدوار الذي منزّ بها شوقي، فيصنفها الباب الثالث في مراحل زمنية

مسحددة ، ۱۹۹۳ دور شدوقی بوصله شاعر اقصر فی القاهرة ، ۱۹۱۶ ۱۹۹۳ دوره فی الدخفی فی برشلونة پاسیانیا ، ۱۹۹۰ - ۱۹۳۳ ، خررجه من قفص القصر الذهبی إلی کرمة ابن هانئ أولا بالمطرية ثم بالجوزة .

وعلى خلاف مايلبته البعض من مسكوات مردّما إلى سيطرة قدّم الشره والارتقاء وأن الأدبب ينشأ مسعيفا ثم يقوى، بحاول الباحث هنا مناقشة الأمروق لهبت أشرقى للدور الأول أنه لم يكن مانحاً متملقا في الدور الأول أنه لم يكن مانحاً متملقا كما بيشا عنه، لأن شمة وثيبة عنون تفصحان أولا عن دوره بوسفه مقدّل ومصلحاً اجتماعيا بسياسيا (شيطان بتناور)، ثم عن مكانه ووظيفته الحقيقة التقاور)، ثم عن مكانه ووظيفته الحقيقية في الله عن مكانه ووظيفته الحقيقية في الله عن مكانه ووظيفته الحقيقية في اللهن بأعمالي في المؤتمن،

يروح المولف ليعدد لذا دلالل كذيرة على مايقول، منها أنه في هذه النشأة لم يقصر شروع على الدح فصس، بل أنتج الهمزية التاريخية، الهمزية الشعرية، الغطابات، الباتية العلماتية (ملحمة)، قصـــدة الحج، نهج البردة، الاندلس المحديدة والدي، وغيرها.

كما أنه نظم في قطاعات شعرية أخرى، وطور انجاهات مثل: شعر الأطفال، وحكايات الشعر السواسي والشعر الوطلي، وشعر المصارات، وشعر الطبيعة في البحر والماء، بل شعر الغنون.

وكـذلك فـقـد كـتب_ فى هذا الطور أيضا ـ متوالية فرعونية فى الفترة ١٨٩٧ ١٩٠٧ هى: عذراء الهند/ لادياس/ دل وتيمان/ شيطان بنتامور.

ونكشفي بالإشسارة إلى هذا الطور، للسجل تقديرنا لطريقة الكانب في عرصه

الظواهر الأدبية المتعلقة بشرقى، بل يؤكد غسيسرته على الدفاع صنه بطريقة موضوعية تويدها الأدلة والبراهين وهما ظاهرتان لايتسع المقام هنا التسنيل عليهما.

ويد لص السؤلف من ذلك إلى تدصيص باب بأكمله بعنوان درأس شعراء عصر الإحياء، وهو الباب الرابع في الكتاب.

وفيه بيداً بمقد مقارنة بين شوقي والبريدي مرديا عدداً من نقاط التشابه بينهما، وأهمها أن كايهما لم يكن حربيا مسميما ولامصريا صميما، ومن هنا كان الإسلام هو القالم المشتداك الذي يضمهما، بل إنه كان أقوى الديهما من المربية، ويخلص من ذلك إلى المدون المسام ينهمها؛ حيث غال الباريدي محاكيا القدماء كما ظلت موسيقي شعره محاكيا القدماء كما ظلت موسيقي شعره الكبير بين شعراء العمود كله، يعرب إلى التجويد على حيث غال الموسيقال كلي التباريدي، إلى جانب كزنه الموسيقال كلي يون أن شوقي قد المطاق كيف يوزع ادواته بل ألصاله كيف يوزع ادواته بل ألصاله كنف يوزع ادواته بل ألصاله كنف يوزع ادواته بل ألصاله كالمناب الأطاب كدف يوزع ادواته بل ألصاله كالمناب الشطاب من حيث هو كل،

أمنف إلى ذلك، انفتاح شوقى على الغرب، مما كان يمثل عاملاً فعالاً في ترجيح كفته على كل المموديين ومنهم البارودي بالطبع.

ويستمسر الدؤلف في هذا الباب فيستمرمن تحلماً الدقائد على شرقي، زيما من أجل الرغبة في الانتصار لدركة التجديد التي تزعمها مع زميليه شكرى والدازني، ولكن الدؤلف يكشف عن هذا التحداما، مرؤكداً أن شرقي، حكن مايقوله المقاد. قد سبق إلى التجديدة سواء في شعره الملحمي أو ارجوزته عن دول العرب وعظماء الإسلام، وهي في

الواقع عرض المموكب الرائع الذي تمثله حركة التاريخ الإسلامي من عصر البعثة إلى عهد القاطميين، ثم إن التجديد يتجلى كذلك في شعر شرقى الذي أيدعه. في موضوعي مصر والإسلام.

كذلك بظهر تجديد شوقى في شعره التخالي من حيث الفكل والمصمون علي حد سواه فقي الشكل، كان الشوقي مسلمات على النظم، سواه نظم مقطعات أو قصالد أو مطولات، بالإمساقة إلى تقدته الفذ في المطاب الشعرى والصوار بصفة خاصة، وكذلك استخدامه كل عموس الشعر وقوافيه (صدا بحر المصادرع)، والزم مالايلام في عدد من الأشكال الشعرية تعنم مجموعة من القصائد والأراجيز والمؤسسات والأرجيال، بل المواويل الشعية كذلك.

وكانت أداة شوقى في كل ذلك هي اللغة الفصحي المعافظة، الذي تربط بينها وبينا شوقي المعافظة، الذي تربط بينها وبين شوقى لهن مجرد الملاقة العاملةية وكفي، بل أيضنا صلة روهية كبيرة، إذ هي لفة القرآن الكريم.

وقف عرفان شهيد وقف متأتية، أمام مُصنية الوحدة العصدوية مع تصدد المصامين في أمسالت شرقي، ويلقع بموضوعية فريدة، كما أيد حديث بإشارات تكية تشهد نشرقي بأنه أخلص بعض قصائده فموضوع راحد، مشيراً إلى بعض قصائده فموضوع راحد، مشيراً إلى لاتقصر بها عن وفائها بوحدة عضوية على تحو أو أخر.

أسا بالاسبة إلى المصامين، فكان تهديد شوقى واضحا فى أغراض المدح والرثاء والفزل، وقد نجدزئ هذا فقط بعضاً من إيداعات عرفان شهيد عن تجديد شوقى، ذلك أن الشاعر فى المدح مدلاً، قد ادرفقى إلى صرض عدد من الففاهيم والأكار السراسية، ومحنى ذلك

أن القارئ يحس بوجود مسحة قكرية أو القارض يحس بوجود مسحة قكرية أو قل الشعر السؤاسي، كما أنه في الشعر على مدائحه لم يقتصد في كل مرة على التنظيدي، قد يعدح الخديري في مصر أم يعدل الخفية في الأستانة، بالإضافة إلى الشامني والحمائد المدح لدى شوقي لم الشامني والحمائد المدح لدى شوقي لم والمستقبل، وقصلات الدين لحميات مدى الذي على تكن تناج رضية أو رهية، ولا أدل على من أنه أحيانا مدح رجالا ليس لهم نا أنه أحيانا مدح رجالا ليس لهم سلطة بالقسر، وذلك كالمثال مختار.

وهكذا، يتدرج للمؤلف قيروضح جديد شرقى رتجديده في هذه الأخراض، حتى يصل إلى القصررات فيناقش الموضرع من رجهة نظر خاصدة، إلى أن يندهي بالقول س ١٧٩ : «أنطقته المضر بالشعر الجميل رجعاته يقوم بتجديدات في بناء القصيدة العربية، وصهما يكن توجيه ذلك، فإني أحس بتصفظ شديد وأنا أقرأ هذه العبارة.

يستطرد المؤلف بمد ذلك ليرد عداً من مظاهر التجديد في المضامين، أهمها الصحابات المستامين، أهمها المكافئة المستامين، أهمها المكافئة المأسرة الأسمال المسياسي، الشعر المسياسي، الشعر المسياسي، الشعر المسياسي، الشعر الإسلامية، المستارات والمارية، الأماكن الإسلامية المستارات والمارية، الأماكن المسيارا، وينها، والمارية، الأماكن المناز، المسيارات والمارية، والمارية المكافئة، والمارية المكافئة، والمارية، المكافئة والمسادة والمحددة والمكال مرتبة ومصاعدة زخهة اليغيرة، والمعينة والمدودة والمكال مرتبة ومصاعدة زخهة اليغيرة المكافئة والمحددة والمكافئة والم

يف صمى المؤلف البناب الضامس لمسرح شوقى، ويعتبر جهد شوقى هذا

مثابة التجديد الصحيح في تاريخ الشعر العربي، برغم أن نتاجه في هذا المجال إنما يرتبط بآخر خمس سنوات من عمره، أبدع خلالها ست مسرحيات.

بمناسبة الرقم وعما إذا كاتت ست بمناسبة الرقم وعما إذا كاتت ست مصدحيات إذ هي معنا أن للمس الميات: إذ هي من ٢٤٦ ست في ص ٢٤٦ تم إن مصفحة ٤٤٤ من ٢٤٦ تم إن مصفحة ٤٤٤ من ٢٤٦ من مصدحيات المائن، قبد إشارة إلى هذه المسرحيات اللمائن، قبد إذا في مصلحة كانجد ذكراً للمسرحيات المائن، قبل إذا في مصلحة المساوية والمخالفة والمناوية والمخالفة والمناوية والمخالفة والمساوية والمخالفة ومناو ذات ذلك بحاجة الدارى.

مساهر أهم، هو عسرص الدراف امضاءين مسرحباله راحدة راحدة ، مسوضحا على حد سراء وقد استوقف القطات النقاد على مطولات قلبلا مسلاحظات النقاد على مطولات شسرقی الفنائریة ، علی امسان بمض الشخصیات فی مصرحیاته ، مما کان له الشخصیات فی مصرحیاته ، مما کان له لئا طابی علی العرکة المسرحیة، وجه خلاف فإن الدواف بری أن الارها الإیجابی کان بارزا فی تصویر الشخصیة رجوهرها الأصلی .

وتجي الدراسات التحليلية في الفصل الداني من هذا البداب الديلة في اللكساب وصوافحة إلى الكساب المقدة إلى الكساب الهذاء وقد أقف منا المغلة المبرر فيها إلى بعض الانطباعات التي ذرجت بهاء وأنا أقرأ هذا الفصل وأستميده مرات في مماذا الكتاب، شعرت بعراصتم الكتاب في مراقف كايرة، لعل مثالا عليها مالكرم حين قال: فيما يلى ملاحظات تصناف التي ممحد إلى ماقاله عنها النقاد، يقصد بهم محمد الروع، شوقي منيف، ومحمود حامد

مسوقف آخر بحص فديه قارئ هذا التكاب بدوع من الوقاء الأدبى ما أموجنا إليه، يقول المؤلف صن ٣٥٠ دودنا أو أن المنحقة المنحقة المنحقة المنحقة المنحقة المنحقة المنحقة المنحقة على هذه المنحقة، ومسهما يكن من أسره للحن مدينون له بهذه المعلومات القيمة عن الدخلة،

حدثا أن تصود هذه الروح بين كل العلماء والمفكرين والنقداد والساحثين، فالإحالة إلى جهود الآخرين سمة النبلاء من النأس.

وجئ الباب السادس هاملا عنوان شاعر العمود الإسلامي الأول؛ وأهم ظاهرة هنا هي تعديد العراق الصطلعاته كفائه في كل الكتاب، فهر يؤول إن الشعر الشعبودي يقرع على اللغة والمحريض المبدى والعقباء البياني، والمصنمون والشكل أن والإهارين الاجتماعي والسياسي، وفي مصفحة ١٤٠ من الكتاب يقول عرفان شهيد إن كلمة عمودي تعنى كلاسيكي، وخصالمس الكلاسيكية تشمل المقانية والمتواد والتيار الأخلاقي وقصوير الواقع والاتكاب عقيله مع الاعتماد على القواعد، ثم ظهور اللاتجاء اللاتجاء على العروض والانتجاء اللاتجاء على القواعد، ثم ظهور اللاتجاء اللاتجاء عموطا باللغة والعروض والانتجاء.

ولغة المؤلف هنا ذكية ، إذ يشير إلى أن من الممكن إطلاق النقد العمودي على النقد القديم أيصنا (وجهة نظر ، يعرضها قعل أحدا يتبناها) .

ويخلص من كل ذلك، إلى الحكم بدغوق شوقى، وهو الشاعر القدير الذي شعل مجرا إلى مواحل الصحف في أسلاقه من الشعراء، ويجد أنها خمصة فتجنبها، وشوقى يشير إلى هذه المواطن (مس ٢٨٦ من الكتاب): «دشولهم- أى المالفين من الشعراء على مصنيق اللفظ والمناعمة بدل فصاء الفكر والذيال والترضيع، وإيقاء القديم على قدمه، والترضيع، وإيقاء القديم على قدمه، والخواسهم في التشاييه ويعدهم عن الدفيقة،

يتحرض الكانب هذا إلى التقسيم التقليدى الأثب إلى عصور، وهو يفضل بالمعردى، شيرزاً له عما جاء يعده من شعر حد، وهويشور إلى أن التقسيم شعر حد، وهويشور إلى أن التقسيم التاريخي قد أظهر الغروق الفرية بين العصار وهي فروق طفيفة، وأنه أغلل السمات المشتركة وهي المتسيم المجيد تبعا لذلك أن العصرر في التقسيم المجيد المقدر-، إنما نشال ، فروعاً، من جذع السعرد الكبير الذي ينتظمها مجيدها.

والعصدور الأديبة من وجهة نظره محصورة في العصر الجاملي، والعصر الإسلامي الذي يقرل عنه إنه ينتهي بحلً الضلافة في العشرييات من القرن العشرين (بالتحديد ثم إلغاء الشلاقة سنة العشرين (بالتحديد ثم إلغاء الشلاقة سنة 1946) ثم العصر العديث.

وقد أستسمح المؤلف هنا بإصنافة أوكد فيها أن العصر الإسلامي لايزال ممتداء لم تتوقف منه حركة الشعر الحرء فهي تيارات يتعايش بعضها إلى جوار بعض.

وقد يحسب للمزلف انجاهه للمعتدل من حيث عدم تعميمه القصايا؛ إز يذكر ص ٣٨٨ أن «نفسوق شسوقي يجب ألا يحسب على أساس تغوق في كل شئء وحسبه النغوق في أكثر الغنون الشرية،

يركز البداب السابع على تناج النفر لدى شرقى باصحبار أن اللفر هو شعر العربية الثانى، وهدف الكاتب من عرض ذلك مرتدري، إذ إنه أولا برى أهمــــة دراسة نشر شوقى فى إلقائه أمنواء كاشفة على تجربته الشعرية، وهو ثانيا يثبت أن شرقى كما كان شاعر القصر، كان كاتب القصد أيضا، واذلك دلالة جديدة على الذكان يسامم فى جوانب العياة الساسية والبطئية بمسر.

ويشير الكاتب إلى أن نظر شوقى ايس كالنثر الفقى المألوف الذي يعتمد السجم وزخرف القول الذات، واكله يعتمد المكوة والمصمون قبل كل شي، ويأتي شكل هذا اللاثر ايتوزع بين ما هو نظر مرسل مطلق في محظم المقال، أو يجمع بين الكلم المرسل والكلام المسجوع، أو هو مسجوع فعلا واكتله خال من المحسالات البديهية المأرفة الذي غالبا ماتفسر اللار.

وأروع مسافى هذا الساب أنه يجمع عدداً من الفنون اللثرية التى كتب فيها شوقى فأبدع، وهى تربو على أكثر من عشرة فنون هى:

السيسرة الذاتيسة (في مقسدسة الضوفيات)، الروايات (وهي أربع على وجه التحديد، ثلاث مدها قرمونية: على عثراء اللهد، لادياس، دل وانيمان، كتبها في الدورة الادياس، بالإضافة في القدرة ١٩٨٧ - ١٩٨٩، بالإضافة (كما يظهر في: شوطان بتنامور، الذي الشرأولا سللة في الوقائم المصدرية الرواية المسالة في الوقائم المصدرية الرواية المصدرية عن الوقائم المصدرية عن تنار كما با ١٩٠٧ - ١٩٠١ وهو عبارة عن تضيل تم

بطريق الحوار مع شاعر مصر القديمة، عن أحوال مصر السياسية والأخلاقية والاجتماعية والأدبية) ، المسرحية ، وهي هنا (أمــيــرة الأندلس)، أنب الرحلة (يتحدث عن بضعة أيام قصاها الناثر شرقى، في عاصمة الإسلام)، وقد نشر مساسلا في جريدة والمؤيده ١٨٩٩ . النقد، وهو من فنون النثر الطمى، ويتحدث عن الأدب والشحر، على النصو الوارد في مقدمة الشوقيات، النثر الشعرى، وهو شئ آخر غير الشعر المنثور، وهذا مبعثر في آثار شوقي النشرية، ومشال عليه تلك القطعة الرائعة التي أبدعيها في وصف حلوان، المقالات، وهي التي تشملها أسواق الذهب، أو المقالات الأخرى المنشورة في المسحف، وهي عبارة عن تأملات في المياة والواقم التاريخيء وهذه ليست كأطواق الزمدذ شرى، ولا أطباق الأصفهاني، التي تدمغها حاية السجع. الرسائل، وأروعها رسالة شوقي إلى محمد فريد (يشير عرفان شهيد إلى أن لشوقي الكثير من هذه الرسائل، وذلك في مكتبه القائم حتى الآن بشارع الجلاء، ويهيب بالباحثين أن يسارعوا إلى نشر هذاء أسوة بما نراه في أوروبا من نشر رسالل الشعراء الكبار: هامش ٣٣ صفحة ٤٢٥). المكم والأمساسال، ولشسوقي من ذلك مجموعتان نجد لحداهما في أسواق الذهب، على حين تم نشـر الأخـرى في جريدة والظاهري، والإينسي المؤلف هنا أن بثير كذلك إلى خطاب شوقي أمام مؤتمر المستشرقين في جنيف، سنة ١٨٩٤ الذي يعد بحق فريداً من نوعه؛ حيث كانت هذه هي المرة الأولى والأخيرة التي ألقى فيها شوقي شيئا من تأليفه؛ إذ لم تكن تلك عادته، ولهذا فإنه لم يكن كحافظ إبراهيم يلقى القصائد على الجمهور.

ويستطرد عرفان شهيد في بابين آخرين يكمل بهما كتابه، هما الباب

الثامن عن شعر شوقى شاعر الطبيعة، وإلباب الثامع هنه شاعراً للتاريخ، حيث إن الطبرعة هي مواه الشعر، على حين أن التاريخ هر أدمها، ومعنى ذلك أن كلاً من الأم والأب ملهم للشاعد، وهما يتكاملان سويا في شعر شوقى.

أما شاعر الطبيعة . وهو مومموع الباب الثامن، فيستها الكانب بذكر عالب بذكر عالية الكانب بذكر الثانية لدى في كارة الشارة عبد اللائبة لدى شرقي في كارة الساؤرة ويذك المنازة عبد الكانب الشعراء، وكذلك المنازة الشعراء، وكذلك المنازة الشعراء، وكذلك المنازة المنا

ولشعر شرقي في الطبيعة مميزات المعيدة والإسلامية مميزات المعيدة والإسلامية و وتشامان المبيعة مع التاريخة إلا إ-حمولها ويؤلخ المهيدة والقدة المعيدة والمعيدة
شــوقى بكــل هــذا لايمــدّ مـــادح الملوك. كـما يشاح عـادة . ولكنه كـان كاهن الجمال في معد الكرن.

ويذممص الكاتب فمملا إمنافيا في هذا البــاب الشــامن يورده تحت عنوان: شاعر البحر الأبيض المتوسط، وشاعر حضارات المتوسط.

وهذه في الواقع دراسة تفصيلية لشعر شيوقي في المترسط، الذي ظل مهملا ـ كما يشير الكاتب في وعي العرب الشعرى، حتى جاء شوقي فأحياه،

وكان طبيعيا وشوقى يبدع فى المدوسط، أن يعرج على أنهار المدوسط

فيكتب معلقة - إن جاز التجهير - عن الناجهان والمعروب عن الخاجهان والمعروب النزاء، وخزر المتوسط ومعاركه البحرية، وأقطار حومته ومناه ، بالإصافة إلى عدد من الشخصيات التاريخية من المصدر الغرعوب، والمديى، والمعربي، والمعربي، وحدى المصر الحديث،

ولكي تدزاوج الصور وتكتمل، يأتي الباب الناسع والأخير في كتاب عرفان شهود، ليقدم شوقي إلى القراء على لله شاعر التاريخ، وهو يبدأ بعقية تذهب إلى أن شوقي هو شاعر التاريخ الأرل في الأنب البدي، ويظال بذال عليها بما هو مقدم ومقبرا،.

وه و يعتبر شرقى شاعر المامني ولادامنر والمستقبل، مقبراً إلى أن عوامل منظة كرن والمستقبل، مقبراً إلى أن عوامل عنه أنك رقم الكرية القرية، وقد أثر عنه المعلم اللغوية، بالإضافة إلى قريه من المسوور والسلقة، بها جعلة فسلا يصنع جانب أنه عاصر مصر قبل الإحتلال البرطائي وعايشها بعده كذاك، ومعلى الله والمامنة المستقبة بل المستلة وراها محتلة، بل الخافة العشائية، فتكونت من هذا في الخافة العشائية، فتكونت من هذا في نظرة رقاك ما هوأ له الوصول إلى نظرة الدنسان.

وشوقى كانت لديه قدرة على وصل الحاضر بالماضى، ثم وصلهما معا بالمستقل.

والى جانب كونه شاعر هذه الأزمان جميعها - فقد كان كذلك - كما يثبت المؤلف - شاعر الحضارات ، وهمزيته التاريخية خير دليل على ذلك .

وكان يروقه الدور الأيوبي في تاريخ مصدر، كما كان معجيا بصلاح الدين الأيوبي على وجه خاص.

الإسلام هو رؤيا الشاعر العالمية، بما الإسلام والى جانب ما سلف ـ شاعر الإسلامي، ولا يخفى من نتاجه المسرى والأدبى ما جاء خاصا من نتاجه المسرى والأدبى ما جاء خاصا بالمقائلة، والرسول عليه المسلاة والسلام، والقرآل الكروم، وآل البيت، وخرامه بدور والرومين، ثم عرصته المسراح بين الإسلام والروم والمتوسط، وفهمه العمرى للخلاقة ووراكبه المفهومها المطور.

وباننهاء الأبواب التسعة التكتاب، يذكر المؤلف المراجع، ويمهد لذلك بكلمة عن الدراسات والمؤلفات الشوقية، ثم يورد قائمة بأعصال شوقي الأدبية: شهدو على التصالدي، آثاره النظرية، والمسرحيات، كما يورد الدراسات مشيراً إلى أن أعدلها شوقي كتابان أدخها لشوقي منبيف والآخر لطه وادى، كما نكر أن أمعن دراسة ركزت على خامسية من شعد شوقي، إنما جاءت على خامسية من شعد شوقي، إنما جاءت على خامسية من شعد شوقي، إنما جاءت على يذهبينا في مجال الدراسات الشوقية، فنما خديدا في مجال الدراسات الشوقية، فنما خديدا في مجال الدراسات الشوقية،

وأضيرا يذكر الدريات، ويضم مهرجان حافظ وشوقي الذي عقد بالقاهرة سنة ١٩٨٧ ، مؤكدا أن أميز ما ظهر قي مدال المجال عندان من مجلة المصول ، من شرقي رحافظ، ويضع مديث عن العراق مدين من مجلة المجموعات البالوجم بإيراد عدد من الأعلام صغصات البالوجم إليات عند من الأعلام صغصات 200 - 19 نهاية الكتاب الذي يظهر فيه من حرج شوقي في من وتح شوقي في من وتبن شهيئين الدرين،

ويعد:

قلا يسطى في نهاية هذا العرض، إلا أشيد بهذا الاكتاب ومراقف: تقديرا أن أسيد حسانا المورض الذي يتوني عمله فيجرده ويخلص فيه و رأق مصافقاً إن هذا العرض أن غيره إنما ظلم التكتاب وصاحبه، لأن عظمة هذا الكتاب على وجرعها المحتملة، المتارخ وتظييها على وجرعها المحتملة، الم الانتجاء إلى أي موضوعي تتجمه البراهين وتؤيده الله على وجرعها المحتملة، الم الانتجاء إلى المحتملة، على وجرعها المحتملة، الم الانتجاء إلى المحتملة، على وجرعها المحتملة، على المتلافين وتؤيده المحتملة، على التجاهل في المحتملة، على التجاهل وتؤيده المحتملة، على المحتملة، والانتجاء إلى المحتملة، والانتجاء إلى المحتملة، والن يشحر بذلك إلا

وهذا كله يدمب لهذا الفارس الذي أعطى الظاهرة الشرقية وقدة وكره وجهده اقان هذا القداب الفد الذي يؤصل القارئ هذا القداب العرف عن شوقي، ويصنيف من الجوالب ما يعد فعلا جديداً في بابه.

وكداب عرفان شهيد: (العربة إلى شوقى أو يعتد خمسين عاماً) لم يضرج أبوطي المعلى الناس معلى المان عن شرقى قد لمد آخرين ، وتكنه يعطى العلمة محققة مرتقة ومرتقة العلم المتأتية - وأشدد النبر على كلمة المتأتية - ذلك أن ما يحسب الباحث فعلا المرأسات وصفره عن عرفان شهيد - طول نفسه ، لين وصفره بين الميتة ، إلى جانب المتارمة ما يقرأ ، وتقيية ، إلى جانب المتارمة ما يقرأ ، وتقليب احتمالاته ، في المنصوب المتارة ، في الموصول أخيرا إلى أنشان الموصول أخيرا إلى الشاء قرار يدسم المتوارة ، تنوجة العرض الموصوصورة ، العرض الموصوصورة .

صحيح أننا نامح التصاطف الشديد والإعجاب بشخصية شوقى، وهذا في رأيى أمر طبيعي لا تنبغي مناقشته أو

اعتباره نقطة ضحف، فنحن فعلا أمام عبقرية شحرية ونشرية فذة لا يجود اللزمان كشيراً بعلها، وإن الإعجاب بشوقي ينبغى أن يكون بدائع قروي وجريم، وهذه مصوراية الناقد العربي الذى من حقه أن يجار تلك الصفحات الزائمة في التراث العربي، وأن يذيع على الناس قسه وأعلامه.

وميزة أخرى في الكتاب، هي توثين الآراء والأفكار توثينا منهجوا سالهاء وهذا كتسب موامش هذا الكتاب أهمية من نوع خاص، إنها ليست ققط مجرد توثية عادى، وبل إن بها إضافات جيدة ومعلوسات ثمينة، وإذا كنت قد قرأت الكتاب بإمسان سرة أر صرتين علي من كثرز، جعائي أعرد فاقرؤها مرات من كثرز، جعائي أعرد فاقرؤها مرات.

يحس قارئ هذا الكتاب بأن المواف مشقف راع، واسع الأطلاع، وهو موزخ وأديب وناقد ويامد، إله مواف شامل، معلوماته التاريخية واسعة وراعية، فهو برد كل هنث إلى مجرياته تماما في الزمان والمكان المسحيسين، وواضح جداً أنه مام بهمسوفة التاريخ العربي والأوروبي كذلك.

المؤلف حرص دائما على تصديد مصطلحاته أو توضير حها، وهي من الحسنات التي تذكر له ولكتابه،

الكتاب بستحد انطلاقاته من علم الإحتماع الأدبى، وذلك إذ يسمى المؤلف جاهداً إلى القديم المكرية المجاهداً إلى القديم المكرية الإجتماعية المحتمة المتابعة التي عام المؤلفة المحتماعية المحتمة التي عام في عبدا، ومن خلال هذا النظر، تتبدعاً إلا أواق الإدباعية الشرعائية الإرتاعية على المكافرة الشرعائية الإرتاعية على المكافرة المتابعة
بما يجعلنا نؤكد أن الكتاب فعلا قد حقق هدفه.

ميزة أخرى المزاف، هى موازنة الآراه وترجيح ما يستحق منها إلى ترجح،

وإذا كان الكمال لله رحده، فقد أرى أن لا غضاصة في عرض بعض النقاط الذي أود لو سنحت قسرمسة أن أحساور المؤلف حزلها، ومضى ذلك أن إيرادها هذا ليس حكما نهائيا على شع بأي حال، ولكنها فقط من قبيل مداخلات الراجعة في القسطم لا أكدر ولا أقل، ومن ذلك (إضافة إلى ما قائل أثناء العسر سلاراطة بالسياق):

ولكن أهبام الكتاب الرئيسية تمعة «أبراب» ، ولكن أهبراذا إشار إلى أصدها على أنه «فصل» ، ومثال على ذلك» ما جاء بهامش ٥٣ صفحة ٢٣ ٤ عدث يشير الكاتب إلى أهد الملاحق قائلا إنه إني قصل الأدوار المسلامة) والأدوار الشلائة هي عنوان «الباب» الذي بدأ بصفحة ٢٣. الذي ياثم على إيراد هذه الملاحظة ، هو أن الكاتب في الأبواب، قد يضع فمدولا، قلكي لإ في الأبواب، قد يضع فمدولا، قلكي لإ

هامش الترثيق يحتوى أحيانا معلى ذلك، معلومات قيمة، ولا غبار على ذلك، النقطة هذا، هو الهامش الذي يصنيف جائبا أساسيا من جوانب القصية للمروضة في معلب البحث، أمام ذلك قد يتسامل مناس، وإماذا لا تضم اللي بعض في مصار الرحون الأصلي الكتاب، مثال على ذلك، فاسل لا صفية 174.

فى مسقحة 19 نجد تفسيراً المقطوعات المسجوعة فى أسواق الذهب بأنها جاءت تعريضا رسطا لإيضاح ما لم

يستطع شوقى أن يقوله شعراً أو ما لم يكن له مكان فى شعره .

وأرائى أمام هذا في حيرة، وأخشى أن يمتد فهمى بعد قراءة هذه النقرة إلى أن شوقى وهو ملك الشعر، وليس أميره غصب، كانت تستمصى عليه بعض الأفكار للكرن شعراً !.

في هامش ٩ صفحة ٤٩٥ ووالتالي، أعتقد أن الصحيح: ووالتالي،

بعد اکتمال الکتاب بأبرایه التسعة، یجد القارئ ملحقا عن مشوقی ومصر الفرعونیة، وهو مقال ثم نشره فی مجلة واضعول، تقریبا بالنزامن مع إعداد الکتاب والانتهاء منه، وسؤال: هل بقاء هذا المقال مشروری بعد کل منا قبل فی الأبواب اللمسة؟

وأتسامل أيمنسا: هل هناك شروط للسوازي حسيم الأبواب في الدراسسات الأدبية والنقدية؟ إن لم تكن، فلا سؤال.

ينقس الكتاب تعريف القارئ عن التطارئ عن التطارع عن التطارعات السامعين أن القراء هديال التطارعات التطارعات الأقل بمضها مما كنان له أثره ولا شك في المجتمع وذلك كن تكمل السمورة تماما من روزية اللك ويتمونها التفاعل العادث بين تجرية الباث وتجرية المستقران وهي ما تغزى القراء جميعا على لختلاف مستوياتهم التذوقية .

بدأت قدراءة الكتاب والتهيت منه ولدى إهساس بأن شعر شرقى كله كان مستريا مستريا النابية النابية والجدالية، ولم شعران أمه تقارتا على تحر أو آخر الأولان على تحر أو آخر الأولان على تحر أو آخر الأولان على من قرارة عزائات أخرى عن شرقى، ولست أدرى عما إذا كانت مدد أيضا القلة جديرة بالنظر، على بيال القال، قسيدة شرقى في اللورد كريوم كانت أقرى من قصيدت شرقى في قلى تضروان، على قص مارينور إليه ماهر

شفيق فريد، في عرضه لكتاب ملح خررى: (الشعر وصلع مصر المديثة ۱۸۸۲ - ۱۹۲۲)، انظر صفحة ۲۸۳۳ مملة فصول: عدد شرقى وحافظ.

قارن الدولف بين البارودي وأحدانا إسماعيل مسبري، وشرقي، ولكنه لم يذكر شيدا عن المقارلة بين شوقي وساقطاء ربما لأنه وجد أن عددي ،قصول، قد تكفلا ببيدان ثاك المقارلة على تحو رائع ، انظر: مقصدوله ، الجدرة الأولى، المجاد الثالث، العدد الأول (أكتويز/فوقمبر/ عرصمبر (۱۹۸۷) ، والمجلد الثالث، المعدد لم تكن المقدر أو المرارز مارس (۱۹۸۳) . لم تكن المة طريقة وإسدة أن مسلوية

استعى (بدايرا هيرايد) مادسة أن مطية لم كل مدة طريقة أمويانا يأتى باب كامل بل أبولب، دون ذكر بيت شحري وأحد، وأحيانا لكتس فصل ما، أو باب المعين بعدد من الأبيات أو المقارعات ألله المقارعات ألى المقارعات ألى المقارعات المقارعات المقارعات المقارعات الشعرة، كان المؤلف يحيل إلى القصائد ولكن لا يذكر شيئا منها، كما في القصائد عن عرض فيه للشكل.

جاوت ملاحق الأبواب إضافات وإضاوات رائحة، ولكنى لم أر ما يمايز بينها وبين ماجاء في الأبواب الأصنية نفسها، فلماذا لم تنسج معها؟ مجرد موال.

فى الفصل الأول من الباب الشامن ص ٤٣٤، هذاك فقرة نحمل رقم ٢، وهي نتـطق بالمسحة القرآنية اللي انعكس صداها في شعر شوقى في الطبيعة، وهي بحاجة إلى إغادة نظر وصياغة جديدة،

رمع كل ذلك، يظل كستاب (المودة إلى شرقى أو بعد خسمين عاسا) من الكتب الدرجية الوثائقية الميتكرة، حرل هذه الديقرية الفائقة، أكسا يظل المؤلفة، عرفان شهيد، أثره الذي الايكثى جدية البحث، وطول الذي الايكث، وطول الد



